

Univerzita Karlova v Praze

Filozofický fakulta

Katedra dějin umění

Diplomová práce

Alžběta Petřinová

Recepce japonského umění v českém malířství a grafice

Reception of Japanese art in Czech painting and graphic

Vedoucí práce: Prof. Vojtěch Lahoda

2008

Anotace

Diplomová práce *Recepce japonského umění v českém malířství a grafice* sleduje na několika konkrétních dílech zahrnujících knižní ilustraci, drobnou grafiku, plakátovou tvorbu nebo volnou malbu vybraných českých umělců různorodé projevy inspirace japonským uměním.

Časové vymezení je vázané na první příklady japonismů v českém malířství, objevující se již od osmdesátých let devatenáctého století a končí meziválečným obdobím třicátých let století dvacátého.

Recepce japonismů v českém malířství a grafice je studována v širších kulturních souvislostech, jako byl vznik Náprstkovy knihovny a muzea, vliv významných sběratelů či pořádání českých výstav japonského umění.

Zkoumaný jev je zařazen do celkového evropského kontextu.

Summery

This thesis presents various manifestation of Japanese art impression including the influence of French cultural metropolis. This phenomenon is presented through some concrete painting and graphic pieces.

On the following pages there are examined works of Czech art individualities, who had worked from seventies of nineteenth century when the influence of Japanese art was coming in Czech culture till thirtieth of twentieth century before the beginning of World War Two.

This thesis is split to sixteen chapters including first publications about Japanese art in Czech, foundation of Naprstek library (1858) and museum (1863) and its collection of Japanese art and its contributors, Czech exhibition of Japanese art, personality of Sigismund Bouška and his relation to graphic artist Josef Váchal, correspondence of two culture personalities of nineteenth century Zdenka Braunerová (1858-1934) and Julius Zeyer (1841-1901), shops with Asian articles, calligraphy of Luděk Marold, posters works, book illustrations, ex libris, personality of Emil Orlik, Antonín Hudeček, Rudolf Kremlička, the influence of Japanese personalities of Katsushika Hokusai (1760-1849) and Kitagawa Utamaro (1753-1806), coloured expressionism of Václav Špála (1885-1946) and chosen motifs from Japanese art in Czech art.

The first chapter is specialized on the first publications about Japanese art in Czech which was written in English, German or French language in Naprstek library.

The second chapter is specialized on Japanese art collection of Naprstek museum and on its contributors like Enrique Stanko Vráz (1860-1932), Josef Kořenský (1847-1938), Barbora M. Eliášová, Karel Jan Hora, Joe Hloucha (1881-1957) and Sigismund Bouška.

The third chapter is about Prague and Brno exhibition of Japanese wood blocks which was ordered by Sigismund Bouška in 1913.

The fourth chapter is about relation of Bouška and Váchal and some Váchal works with elements of Japanese art.

The fifth chapter is about correspondence between Zeyer and Braunerová which shows their interest in Japanese art and the way of the interchange of information about this theme.

Sixth chapter is about specialized shops like Maison Staňek which was really big department store with enormous offer of Japanese articles including Japanese art.

Seventh chapter reports about calligraphy of Luděk Marold in magazine Paleta which is maybe one of the first japonisme in Czech art.

Eighth chapter is about the influence of Japanese art on poster works. Really new style of modern Czech posters created Arnošt Hofbauer for the first and the second exhibition of SVU Mánes in 1898. Vojtěch Preissig even more minimalized the poster surface and he left to transcend easy floral motif which is probably derived from Japanese calligraphy drawing. This chapter is also about the big personality of world poster Alfons Mucha.

The ninth describes Czech illustrations which used Japanese composition like in the works of Z. Braunerová for the book of Vilém Mrštík *Pohádka Máje* (1897) or for the book written by Jan Havlasa *Japonská pohádka o dvou dědcích* (1917) with pictures from Ladislav Šaloun (1870-1946).

The tenth chapter is applied to ex libris. Ex libris of Braunerová is derived from her illustration work. Emil Orlik's ex libris with Japan motifs presents his deep and personality relation to Japanese culture.

Eleventh chapter is about this important personality and his Japanese works – Emil Orlik.

Twelfth chapter is about personality of Antonín Hudeček and his application of japonisme in his paintings and its relation to French artist Henri Rivière.

Thirteenth chapter about the influence of Japanese artist Kitagawa Utamaro on French artist Edgar Degas and about the influence about Degas works on Czech painter Rudolf Kremlička.

Fourteenth chapter is about the strong influence of Japan artist Katsushika Hokusai (1760-1849) and Kitagawa Utamaro (1753-1806) on presentive Czech works. About the influence of famous piece of Hokusai Great wave in Kanagawa and popular pictures of beauty girls by Utamaro. The influence of colour scheme or lyrical substance is presented on art of Václav Špála or Willy Nowak (1886-1977).

Fifteenth chapter is more about expressionist artist Špála.

And the last chapter shows the chosen motif of Japanese art in Czech art which including the way of painting the tree or exotic motif like a tiger.

The whole thesis is trying to take this Czech theme in the European art context.

Recepce japonského umění v českém malířství a grafice

Úvod

Výskyt japonismů v českém výtvarném umění byl zásadním způsobem podmíněn vývojem umění západoevropského. Určující úlohu v tomto směru sehrála světová umělecká metropole devatenáctého století – Paříž, se kterou, obdobně jako většina evropských zemí, i země české udržovaly nadstandardní kulturní vztahy.

Japonismy v českém umění jsou jevem stále teprve zkoumaným. Ve své diplomové práci jsem se snažila uvést celé téma do širšího evropského kontextu a na konkrétních dílech vybraných českých umělců činných přibližně od sedmdesátých let devatenáctého století do třicátých let dvacátého století ukázat různorodé projevy inspirace japonským uměním. S ohledem na českého čtenáře používám v celé práci u odborných termínů českou transkripci japonských hlásek.

Po dlouhou dobu si japonské umění uchovávalo své původní české označení „žaponské“, odvozené z fonetického přepisu francouzského slova „japonaise“ [žaponéz]. Jedná se tedy o poměrně nový výraz, který se časem ustálil ve tvaru „japonský“. Ten se v českém jazyce osvědčil a používá se dodnes.

Japonské prvky, motivy, náměty, způsoby práce s perspektivou, barvou či výtvarnou technikou, které jsou aplikovány nejaponskými umělci, potažmo Evropany či Američany, jsou nazývány japonismy. Termín japonismus byl ustanoven roku 1872 francouzským kritikem, sběratelem a grafikem Philippem Burtym (1830–1890) jako obdoba pojmu chinoiserie z osmnáctého století. Vzniku tohoto pojmu předcházelo roku 1866–67 založení společnosti v Sèvres nedaleko Paříže, Societe du Jing-lar, kde se

scházeli její členové, kteří byli fascinováni Japonskem a jeho kulturou. Zakladatelem byl právě Philipp Burty, nadšený sběratel ukijoe.

Japonismus nelze chápat jako samostatný sloh ani styl, ačkoliv se s japonskými motivy lze shledat i v jiných uměleckých oborech jako je například opera, literatura, divadlo nebo tanec.

Oblíbenou se stala Pucciniho opera *Madame Butterfly* v níž účinkovala i česká zpěvačka a členka královské berlínské opery Emma Destinová. V časopise *Český svět* z roku 1906 je otištěna fotografie pěvkyně v japonském kimonu [1]. Fotografie je aranžována po vzoru japonských fotografických ateliérů specializovaných na snímky pro evropské turisty. Destinová byla vyfotografována s japonským účesem v přítomnosti charakteristických japonských atributů jako je vějíř, paraván a japonská čtyřnožka či etažér.

Japonismus nelze zařadit ani ke konkrétnímu časovému období. Vztah k japonskému umění se datuje již od pozdního baroka, kdy se rozmanité předměty z nefritu a polodrahokamů staly ceněným sběratelským artiklem. V sedmnáctém a během osmnáctého století byly v Evropě oblíbené asijské laky vysoké uměleckořemeslné kvality. V Holandsku a Anglii byl velice oblíbený čínský porcelán a keramika. Znalosti o čínském umění byly v sedmnáctém a osmnáctém století pozoruhodně rozsáhlé.¹ Obliba čínského umění zvedla vlnu zájmu celkově o asijské umění, tedy i o japonské.

Až na konci devatenáctého století došlo k výrazné proměně chápání japonského umění, které bylo zapříčiněno velkými hospodářskými změnami v Japonsku. Tyto změny ovlivnily mimo jiné mezinárodní obchod, na němž je každá kulturní výměna částečně závislá. Dne 31. března 1854, po dvou stoletích, byly japonské přístavy otevřeny světu udělením povolení kotvit u japonských břehů Američanovi Commodore Matthew Calbraith Perryemu (1794–1858) z The United States Navy, jenž si otevřel u Nagasaki na Dedžimě obchod. O rok později Japonsko rozšířilo toto

¹ Siegfried WICHMANN: *The Japanese influence on Western art since 1858*, London 1999, 8

povolení pro Rusko, Anglii a Francii. Po dlouhé izolaci mohla začít bohatá ekonomická a kulturní výměna.

Ve druhé polovině devatenáctého století měly rozhodující podíl na prohloubení znalostí japonského umění světové výstavy v Londýně a Paříži.

Už od dob baroka často předcházela zájmu o japonské umění zájem o umění čínské. Obdobně tomu tak bylo i v oblasti výstavní činnosti, neboť Čína se reprezentovala na tzv. *Great Exhibition* v Londýně už roku 1851, Japonsko až v letech následujících. Největšího úspěchu se dostalo japonské části mezinárodní výstavy v Londýně roku 1862 a v Paříži v letech 1867, 1878 a 1889.

Ve sledu těchto událostí vznikaly obchody s japonským zbožím. Roku 1888 pařížský obchodník, původem z Hamburku, Samuel (Siegfried) Bing vydal první číslo časopisu, ve kterém se věnoval japonskému umění *Le Japon artistique*. A o pár let později, roku 1895, si založil proslulý obchod s uměleckými předměty *Maison de l'art Nouveau*, kde prodával volné i užité umění vytvořené v duchu nové estetiky. Prodával zde kromě grafiky také sklo, tkaniny, keramiku nebo šperky, zkrátka zboží, které se stalo středem zájmu poučených sběratelů.

Na rozdíl od předchozích století, kdy byly tyto umělecké předměty vnímány spíše jako atraktivní exotika, se sběratelé velmi důkladně zajímali o jejich původ a nořili se do důkladného a náročného studia.

Největší nadšení dokázal vzbudit u sběratelů a umělců barevný dřevořez. Roku 1856 objevil Félix Braquemond, grafik a designér pracující s keramikou, na níž uplatňoval první japonské motivy – japonismy, v obchodě s grafikou Augusta Delâtre díl Hokusaiových mang z roku 1814. Toto datum je často pokládáno za mezník, od kterého se japonské umění výraznou měrou podílelo na utváření evropského moderního výtvarného projevu, za jakýsi počátek japonismu.

V době, kdy si Evropa tolik oblíbila barevný dřevořez, se ve své vlastní zemi dostává tato technika paradoxně do stavu krize. Rozvoj a úpadek japonského dřevořezu úzce souvisí s osudy vlády šógunátu v Japonsku.

V zemi existovala tři hlavní mocenská a obchodní centra, v nichž vznikly i tři hlavní školy japonského dřevorezu: ósacká, kjótská a edská (tokijská). V sedmnáctém století se japonský dřevorez odvrátil od zpodobování religiózní tematiky a začal se více uplatňovat v knižní ilustraci. Ve stejné době vznikly první nakladatelské podniky a soukromé tiskárny. Samotné japonské malířství upouští od klasických kompozic čínského typu a obrací svůj zájem ke scénám ze života měšťana, zábavám, divadlu a obecně k životu člověka. Tato témata přejali i malíři paravánů, od kterých je dále přejali tvůrci dřevorezů. Pro jejich charakteristické náměty se nazývají ukijoe – „obrazy prchavého života“. Vláda šógunátu však dále určovala náměty, které směly být znázorňovány: výjevy z čajoven, hospůdky, pouti, nevěstince, gejši, lidové divadlo kabuki, zápasy, významní válečníci, oslavy svátků a scény z rodinného života. Až později, v devatenáctém století, se začal prosazovat námět krajiny doplněné o lidské postavy zobrazené při určité činnosti. Tato doba znamenala vrchol japonského dřevorezu. V šedesátých letech osmnáctého století se změnila i původní technika tvorby. Místo jednoho stále ještě černobílého štočku se začaly přidávat dva až čtyři štočky, jeden štoček vždy pro jednu barvu. Japonské názvy, které se užívají pro jednotlivé druhy dřevorezů, jsou často odvozeny z názvu použitých barev.² Barvy, které se používaly, byly až do poloviny devatenáctého století čistě přírodní. Jedním ze znaků úpadku japonského barevného dřevorezu je jeho barevnost. Tiskařští mistři výrazně zjednodušili své výrobní postupy a složitý způsob tisku z mnoha matric, zajišťující pestrý mnohobarevný tisk, čím dál častěji nahrazovali prostým kolorováním anilinovými barvami. Vzhledem k rychlejšímu a méně náročnému pracovnímu postupu se stal barevný dřevorez cenově lehce dostupným.

Český sběratel umění Sigismund Bouška si ztěžuje na nekvalitní české sbírky japonského barevného dřevorezu:

² Jindřich MARCO: O grafice, Praha 1981, 358

„Lidé jako Vráz, Hloucha, Svojsík, Zeyer a j. přinášeli k nám z Japonska a ciziny japonské dřevoryty, ale vesměs tisky z doby úpadkové, tisky laciné, pro cizinu a vývoz, řekl bych nejraději: pro nevкус ciziny, pro zálibu Evropy, pracované v úžasných spoustách. V barvách nejaponských, většinou anilinových (evropské a americké provenience) tištěné z otřelých, z polozničených desek původních, nebo nových desek, nově řezaných dle originálů, ale ledabyly, lacině a řemeslníky pouhými, kdežto starší dřevořezci japonští byli mistry umělci a tiskaři ještě většími. Nebo větším uměním je provést umělecký tisk než vyřezati virtuosně desku.“³

Sběratelsky a umělecky končí japonský dřevořez klasické epochy již v polovině devatenáctého století.

V Čechách, ale také v německy mluvících zemích, byl často zaměňován název japonský dřevořez za japonský dřevoryt, a to někdy i velmi erudovanými autory. Tohoto častého omylu si byl vědom i Emil Orlik, když píše v *Anmerkungen über den Farbenholzschnitt in Japan*:

„Je nepochopitelné, že se dosud nenašel nikdo – v době, kdy se tolik o umění a jeho pěstování píše – kdo by vnikl do pojmového a slovního zmatku, spojeného dnes se slovem dřevořezu. [...] U prací, které s dřevořezem mají technicky a esteticky jenom to jedno společné, že při obou technikách se užívá dřevo. Do dřeva přes léta poříznutého (Hirnholz) se ryjí rydly dřevoryty, do dřeva podélně poříznutého po letech (Lagholz) se řeží nožem dřevořezy.“⁴

Mezi první projevy japonismu v malířství lze řadit obraz Eduarda Maneta z roku 1867–1868 zobrazující portrét Emila Zoly [2], za jehož zády visí na stěně obraz s japonským výjevem. Francouzští impresionisté byli prvními západoevropskými umělci, kteří projeвили svůj vztah k japonskému umění

³ Sigismund BOUŠKA: Josef Váchal, in: *Týn – sborník literární a umělecký III*, Praha 1919, 13

⁴ Jan RAMBOUSEK: *Dřevořez, dřevoryt a příbuzné techniky*, Praha 1957, 206

ve své vlastní tvorbě. Vznikaly portréty evropských žen v japonských pestrých kimonech a uctívání japonského se přesunulo i na jiné oblasti umění.

O skutečné míře rozšíření této módy svědčí i vznik čajoven a stávalo se pravidlem, že každý obchodní dům v Paříži měl svoje vlastní oddělení s japonským nebo čínským zbožím.

Roku 1888 zorganizoval Louis Gonse v Musée Japonais Temporaire japonskou výstavu, která navnadila mnoho sběratelů, které posléze zásoboval svým zbožím Samuel Bing. I sám Bing se podílel na pořádání výstav. Roku 1888 vystavil ve své galerii vzácná díla od Utamara. O dva roky později, roku 1890 uspořádal výstavu na École des Beaux – Arts, kde vystavil na 763 dřevořezů ze sbírek nejen jeho vlastních, ale také ze sbírek jeho pařížských přátel. Od roku 1890 se datuje veřejný obchod s tímto uměleckým zbožím. Dokonce i Galerie Durand – Ruel předvedla Utamarovy a Hirošigeho tisky, na jejichž výběru se podílel opět Samuel Bing.

Soustavné studium japonského umění se projevilo i na kvalitě vystavovaných exponátů, která rok od roku stoupala.

Znalost barevných dřevořezů a užitého umění se nejvíce uplatnila v secesi a symbolismu využívajících poznatků o japonském umění. Evropská perspektiva s jedním středem úhlu pohledu je obohacována o fragmentární pozorování námětu. Japonské svitky určovaly nové rozvržení obrazové plochy, oblíbenou se stala diagonální nebo asymetrická kompozice či výrazné nadvhledy z výšky. Dekorativní stránka umění nabyla svébytné hodnoty. Výrazně se tyto vlivy projeví na podobě moderního plakátu.

Studium je částečně usnadněno skutečností, že většina umělců vycházela ze stejných japonských příkladů.

Podněty z japonského umění vstřebávalo české užité a dekorativní umění už „od šedesátých let devatenáctého století“. ⁵ Od počátku devadesátých let se

⁵ Alena ADLEROVÁ: Užité a dekorativní umění secese in: Dějiny českého výtvarného umění IV/I, 211

tento jev výrazněji projevoval i v ostatních výtvarných oborech. Oproti francouzskému umění, které pozvolna zpracovávalo japonské podněty bezprostředně po objevení prvních japonských tisků ukijoe v pařížských antikvariátech na konci padesátých let devatenáctého století, české kulturní prostředí se zdá v přijímání odkazu japonského umění výrazně opožděné. Zatímco ve Francii byli prvními umělci, kteří si povšimli možnosti nového inspiračního potenciálu japonského umění impresionisté, v českém prostředí vytvořilo tuto atmosféru zvolna nastupující období secese. Japonské umění se svojí senzualitou, citem pro vyjádření ženské elegance a erotičností, zároveň se silným vztahem k přírodě, si bylo velmi blízké s tématy citlivě vnímanými i českým secesním umělcem. Čeští umělci od poloviny devadesátých let hledali nový způsob uměleckého vyjádření, který by harmonicky spojoval člověka v moderní technické civilizaci s přírodou jako „*zdrojem dynamické celistvosti*“.⁶ Česká kultura procházela obdobím silné kritičnosti náboženství a projevovala zájem o nové duchovní směry. Sílící individualismus se začínal projevovat nejen na poli výtvarného umění a literatury, ale i v osobním přístupu k duchovním vědám. Umělci si nacházeli cestu k východním náboženským naukám a okultním vědám. Přesto tento obrat ke vzdáleným asijským kulturám nevylučoval mnohdy výrazné národní cítění některých umělců. Navazování vztahů s asijskou kulturou bylo nezatížené negativní historickou zkušeností. Umocněné vědomím velké vzdálenosti dvou kontinentů mohlo probíhat bez obav z ohrožení případné kulturní nadvlády cizího národa.

Od poloviny devadesátých let devatenáctého století vznikala nová periodika reflektující atmosféru českého uměleckého prostředí. Roku 1894 začal vycházet časopis *Moderní revue* a o dva roky později roku 1896 *Almanach secese*. Časopisem, který byl výrazně zaměřený na moderní tendence v umění a směřoval svůj zájem k umění francouzskému, byly *Volné směry* založené roku 1896. Na ideové orientaci časopisu *Volných směrů* se velkou

⁶ Tomáš VLČEK: Umění secese a symbolismu, počátky modernosti in: Dějiny českého výtvarného umění IV/I, 27

měrou podílela i výrazná osobnost umělecké generace devadesátých let devatenáctého století, redaktor Miloš Jiránek (1875–1911). Velmi nadaný malíř, výtvarný kritik a spisovatel propagoval na stránkách tohoto uměleckého měsíčníku zejména evropský postimpresionismus. Zároveň se podílel jako organizátor na výstavní a ediční činnosti SVU Mánes, pro který připravoval významné výstavy francouzského umění. Tak jako ostatní čeští umělci i Miloš Jiránek podnikal cesty za uměním nejen do Vídně, ale i do čím dál více populárnější Paříže.

Roku 1900 navštívil *Světovou výstavu v Grand Palais* a pod tíhou dojmů vznikla jeho kritická esej podávající umělcův celkový dojem z obrazové expozice. Po nadšení z americké kolekce následovalo zklamání z japonské přehlídky současného malířství zabírající tři velké sály. Jiránkovo přísné hodnocení japonských umělců předpokládá jeho důkladnější a nikterak povrchní znalost japonského umění. Výstava Japonců byla rozdělena na dvě části, první byla věnována pokračovatelům starých tradic, druhá škola umělcům obracejícím se této tradici zády a beroucí si za svůj vzor moderní evropské malířství. První část hodnotil Jiránek jako ukázkou úpadku, kde zbývá pouze manuální zručnost práce se štětcem, ale velký styl a umělecký vkus je potlačen. Přesto se zmiňuje o třech dobrých kusech zobrazující charakteristické japonské motivy: velkého tygra, ptáky v bouři a krajinu v dešti. Z druhé části expozice je cítit ještě větší Jiránkovo zklamání. Způsob zacházení japonských umělců s evropskou technikou olejových barev se mu jeví jako nešťastný.

„(...) svou původnost ztratili a tomu, co umíme v Evropě se nenaučili, ba nevzbuzují ani mnoho naděje, že se na této cestě kdy dál dostanou. Ostatně dělat proroka je nejisté métier všude, i v umění – a kdo ví, s čím se přihlásí Japonsko za deset let!“⁷

⁷ Miloš JIRÁNEK: Listy z Paříže in: O českém malířství moderním a jiné práce, Praha 1962, 209

Jiránek prostřednictvím krátkých kritických esejů seznamoval české publikum s aktuálním světovým uměleckým vývojem. V případě poznámek na stranu japonských moderních umělců neváhá vyjádřit svůj nelichotivý názor – jeho silně kritické stanovisko vylučuje zaslepené obdivování všeho japonského, ke kterému tíhla tehdejší širší veřejnost pod tíhou šířící se japonské módy, ale představuje zdravý a vyspělý úsudek.

Miloš Jiránek měl možnost se mnohé dozvědět o japonském umění, zvláště o barevných tiscích, od francouzského malíře Henri Rivièra, se kterým se v Paříži nejednou setkal. Obdivoval jeho *Třicet šest pohledů na Eiffelovu věž* [3] odkazující k Hokusaiovým *Třiceti šesti pohledům na horu Fuji*. Při jedné návštěvě u Rivièra se dostalo Jiránkovi podrobného výkladu o japonské grafice i s názornými ukázkami z umělcovy sbírky.

„ (...) a vytahoval vzácné kusy, květinová alba Iešiho, Korina, Keisai Kitao, krajinářské cykly Hokusaie a Hirošigeho v překrásně zachovalých exemplárech, upozorňoval, vysvětloval technické detaily se znalostí odborníka, který je v Japonsku doma, a s vášní amatéra, pro kterého znamená mnoho nejen umělecká kvalita listu, ale i jeho zachovalost a vzácnost. Diskutoval chemické složení barev a jejich trvanlivost (...)“⁸

Esej Miloše Jiráňka nebyla zdaleka první zprávou o japonském umění od českého autora. Tak jako v recepci japonských prvků v malířství, tak i české publikace o japonském umění se objevily v porovnání s francouzskou nebo anglickou literaturou se značným zpožděním.

Stejně jako výtvarné umění i odborná literatura o japonském umění se postupně vyvíjela a stávala se stále více sofistikovanější. První články o japonském umění měly za účel přiblížit evropskému divákovi nejen výtvarné umění, které svým charakterem bylo zcela odlišné od západní tradice, ale i osobitost japonského národa, jeho kulturu, zvyky a historii. Už

⁸ Miloš JIRÁNEK: Listy z Paříže, in: O českém malířství moderním a jiné práce, Praha 1962, 211

samotný obdiv k poněkud jiným oborům než bylo zvykem chovat v Evropě, působilo méně srozumitelným dojmem.

Přednáška Ernesta Chasneaua Japonské umění, kterou přednesl na konferenci *L'Union Centrale des Beaux – Arts appliquées a l'industrie* dne 19. února roku 1869 v Paříži, a byla zaznamenaná v tištěné podobě, je příkladem materiálu, který měl za účel seznámit publikum s hlavními podstatami japonského umění. V úvodu zmiňuje izolaci japonského ostrova, která nastala po krátkém období otevřenosti světu, vztahujícímu se přibližně k letům rozmezí konce šestnáctého století a začátku století sedmnáctého.

Roku 1542 byly japonské ostrovy náhodně objeveny portugalskými mořeplavci. Následovaly výpravy misionářů, obchodníků i dobrodruhů. O téměř sto let později, roku 1639, Japonsko v obavě před evropskou nadvládou světa uzavřelo své přístavy. Výjimkou byl ostrov Dedžima u Nagasaki, který zůstal otevřený Holanďanům a kde vznikla uzavřená holandská kolonie.

Ernest Chesneau letmo zmiňuje obraz Nicolase Poussina *Svatý František Xaverský v Kagošimě* z roku 1641. Tímto obrazem znázorňujícím scénu z jižního Japonska a připomínajícím misionářskou činnost s jejím tragickým následkem, chtěl Ernest Chesneau připomenout, že Japonsko nebylo vždy izolované a jeho otevření se světu v polovině devatenáctého století není prvním bližším kontaktem s touto zemí a není tomu ani poprvé, kdy se téma z Japonska stalo pro evropského umělce inspirativním námětem. Také upozorňuje na to, že Holanďané měli kontakt s Japonskem nepřerušovaný, i když byl omezen pouze na ostrov Dedžima. Vzhledem k této výjimce mohly být v Paříži představeny japonské předměty už roku 1855 na *L'Exposition universelle de Paris* v tzv. *Holandském pavilonu*.

V úvodu, kde se autor věnoval Japoncům jako národu i jeho geografické poloze (zmiňuje jejich hlavní tři ostrovy, Hokkaidó ještě nikoliv) přiznává, že tyto údaje čerpal z knihy M. Edouarda Fraissineta *Le Japon*

contemporain vydané již roku 1857 francouzským nakladatelstvím Hachette v Paříži.

Za tímto úvodem se však už věnuje třem hlavním principům japonského umění, které celkově označuje jako prvotně dekorativní. Všímá si absence symetrie, stylu a barvy, které dále podrobněji rozvíjí.

Celou přednášku zakončuje apelem na publikum, jenž má možnost si studiem japonského umění rozšířit a prohloubit své obzory o výtvarném umění a tímto přispět nejen k ještě větší slávě francouzského vkusu, ale také hospodářskému rozvoji na poli mezinárodního obchodu.

Francouzi si uvědomovali široké spektrum možností, které se nabízelo díky otevření Japonska ostatnímu světu a z dnešního pohledu je možné říci, že jejich představa nebyla planá a že této možnosti využili, pokud bychom sledovali následující vývoj francouzského výtvarného umění, velkou měrou.

Zhruba o dvacet jedna let mladší je článek o japonském umění publikovaný Vilémem Staňkem v jeho časopise *Světém*⁹, ve kterém se soustředil především na japonskou malbu a ilustraci. Na poměrně malém prostoru se věnuje třem základním stylům umělecké adjustace vztahujících se k obrazu: vertikálnímu svitku kakemonu, horizontálnímu makimonu (nazývá mokimono) a bjóbu. Tak jako E. Chesneau i V. Staněk spatřuje japonského umělce jako zručného dekorátéra s vytříbeným smyslem pro detail. Avšak narozdíl od Chesnaua, vnímá japonskou práci s barvou a její kompozicí jako primitivní. Paradoxně to, co se stalo v budoucnu hlavním inspiračním impulsem pro nespočet umělců po celé Evropě a v Americe, to vnímal jako nedokonalé a nevyzrálé. Zato se obdivoval japonské fantazii, vytříbeného pozorovatelského citu a výborné technické zdatnosti. Vilém Staněk se v článku zběžně věnuje i historii japonského umění, jeho korejskému původu a hlavním jeho směrům: čínskému a japonskému. Dostane se tak i ke vzniku barevného dřevořezu, jehož první pokusy vztahuje k datu 1780.

⁹ Vilém STANĚK: Japonské malby a ilustrace, in: *Světém* II, Praha 1890

Nechybí ani letmá zmínka o mistru Hokusaiovi a jeho mangách, pro které užívá názvu mangonia.

Pojednání o japonském malířství a kresbě uzavírá zmínkou o dobové proměně uměleckého výrazu, jenž se stále více přizpůsobuje evropskému zákazníkovi, jeho vkusu a poptávce, což je patrné i na exponátech představených na světových výstavách.

Zda Vilém Staněk při psaní tohoto článku, který je považovaný za první odbornější stať o japonském umění, čerpal ze svých vlastních poznatků nebo z nějaké cizojazyčné literatury či přímo od japonského zdroje nám není známo. Jeho vazby na japonské prostředí byly velmi úzké díky jeho věhlasnému obchodu s japonským a čínským zbožím, kterému jsou věnovány stránky jiné kapitoly této práce.

1. První knihy o japonském umění a knihovna Vojtěcha Náprstka

Japonské umění se dostávalo do povědomí české společnosti prostřednictvím německy nebo francouzsky psaných knih, jakými byly například francouzské monografie Edmonda de Goncourta *Utamaro* (1891) a *Hokusai* (1896) doplněné bohatým katalogem a reprodukcemi. Roku 1907 vyšla studie *Utamaro* v německém jazyce od Julia Kurtha (1870–1949).

V časopise *Volné směry* se objevují stručné recenze o některých knihách vydaných v německém jazyce. Na základě práce s Mütherovou sbírkou, napsal Friedrich Perzynski (1877–1962) knihu o japonském dřevorezu, jež vyšla pod názvem *Der Japanische Farbenholzschnitt: seine Geschichte, sein Einfluss* (1904). *Japanische Kunstgeschichte* Oskara Münsterberga¹⁰, publikované roku 1908, byly prvním obsáhlým výkladem dějin japonského umění v německém jazyce. Tato publikace vznikla z menších studií, jež O. Münsterberg pravidelně uveřejňoval v kulturním měsíčníku *Westermanns Monatshefte*. Kniha je doplněna četnými reprodukcemi. Ve stejném roce

¹⁰ Recenze nových knih, in: *Volné směry* XII, 1908, 161

vyšlo v časopise *Volné směry* pojednání v českém jazyce od Arnošta Hofbauera o *Žaponském umění* (1908), které se u čtenářů setkal s velkým ohlasem. Roku 1910 byla vydána kniha Karla Johannese Fuchse *Meisterwerke chinesischer und japanischer Kunst* na níž se podílel i historik umění Otto Kummel (1874–1916), jemuž roku 1911 vychází vlastní publikace *Das Kunstgewerbe in Japan*¹¹.

Důležitou a zajímavou postavou, která měla vliv na poznávání a zprostředkování informací o mimoevropských kulturách, byla v Čechách osobnost Vojty Náprstka. Založení muzea v domě U Halánků roku 1863, předcházelo, již od roku 1858, budování odborné knihovny věnující se kultuře a umění mimoevropských národů, tedy i umění japonskému. Od doby svého založení (1858) do roku 1910 knihovna čítala na dvacet dva publikací, věnujících se japonskému výtvarnému umění a uměleckému řemeslu. Ve většině případů, šlo o texty psané v německém, ale také ve francouzském a anglickém jazyce.

Jednou z prvních přehledně uspořádaných publikací o japonském umění, která byla uchovávaná v knihovně Vojty Náprstka, byla dvudílná *L'art japonaise* z roku 1883 od Louise Gonse. Systematicky uspořádané kapitoly zprvu seznamovaly čtenáře s historií země a národa a následovaly samostatné kapitoly o malířství, architektuře, maskách, cizelérství, lakách, textiliích, keramice a tiscích. V kapitolách byly zahrnuty všechny zásadní obory japonského umění, které vzbuzovaly v Evropě velký zájem. Narozdíl od starších knih obsahovala spoustu barevných reprodukcí a černobílých kreseb dle japonských předloh. V *L'art japonaise* byla představena většina základních charakteristických motivů japonského výtvarného umění a jeho nejslavnější představitelé. Převažují díla od Hirošigeho, Hokusai, Kórina, Sesšúa nebo Utamara. Objevovaly se motivy, jež byly inspirativní pro evropské umělce, ačkoliv nemohli zcela dobře znát jejich původní význam, který byl pro japonské umělce podstatný a pro výsledný dojem nezbytný.

¹¹ Recenze nových knih, in: *Volné směry* XV, 1911, 191

Byly to motivy jako sakurové snítky, zasněžené krajiny, iris, zajíc, studie bambusu, kruhové kompozice, kapr, pavilony, borovice, jestřábi, různé příšery, tygr, hora Fudži, kočka a myš, dívky se slunečníky a mnoho dalších. Byly představeny základní charakteristické motivy japonského umění, které zaujaly mnohé umělce po celém světě a které aplikovány do západního umění představovaly tzv. japonismy.

Japonská sbírka Náprstkova muzea a její přispěvatelé

Za založení ucelené sbírky japonského umění, uměleckého řemesla a různorodého etnografického materiálu se zasloužil Vojta Náprstek společně se svou ženou Josefou, která po jeho smrti pokračovala ve správě muzea.

První japonský předmět byl do muzea získán roku 1863. Předměty japonského původu byly získávány do majetku muzea především prostřednictvím obchodníků s uměním z Prahy, Vídně, Hamburku, Lipska a Brém.¹²

V nejranějším období měli výrazný podíl na utváření bohatého fondu Náprstkova muzea známí čeští umělci a spisovatelé jako byl například Julius Zeyer. Další výraznou skupinou byli cestovatelé, mezi něž patřili, proslulí, Josef Kořenský (1847-1938) a Enrique Stanko Vráz (1860-1932). Oba byli blízkými přáteli V. Náprstka. Ti obohatili sbírky muzea také o didaktický materiál.

Stále častější cesty na Východ na přelomu devatenáctého a dvacátého století souvisely s druhou průmyslovou revolucí, jež se projevila výrazným vývojovým skokem v oblasti jak suchozemské, tak i námořní dopravy. Cestování po světě se stalo dostupným pro širší vrstvu obyvatel. Do této doby se umělci zaměřovali spíše na cesty po Evropě nebo na Blízký východ.

¹² Libuše BOHÁČKOVÁ: Náprstkovo muzeum a dary; Z galerie tvůrců japonské sbírky, in: Umění a řemesla XXXV, 1993, č. 3, 16

Josef Kořenský poprvé navštívil Japonsko roku 1893 během jeho desetiměsíční cesty kolem světa. Před odjezdem mu jako zdroj potřebných informací posloužila knihovna V. Náprstka. V samotném Japonsku strávil pět týdnů. Ačkoliv se jako přírodovědec zajímal především o japonskou přírodu a školství, zaujaly ho i všelijaké řemeslné techniky a také navštěvoval i místní obchody a muzea, kde hledal vhodný materiál pro Náprstkovo muzeum.

Druhý z populárních cestovatelů, Enrique Stanko Vráz (1860 – 1932), navštívil Japonsko také během své cesty kolem světa, avšak o tři roky později než Kořenský, roku 1896. Také Vrázovi se podařilo nashromáždit množství uměleckého a etnografického materiálu.¹³ Od Vráze pochází zajímavá sbírka řezaných figurek tzv. necuke. Zachoval se Šimůnkův plakát [4] z roku 1899 s figurou Japonky, který zve na výstavu E. St. Vráze v prostorách Panorama Gea, slovy:

*„Vystavovati bude krátký čas několik serií po 50 obrazech, originály a unika, které zhotovil na svých cestách český cestovatel E. St. Vráz zapůjčiv je, by část výnosu určena byla účelům národně humánním. Možno tu zřítí jako pohledy ze zemí nejstarších kultur Číny, Japonska a Siamu, tak i divoký lid a nádheru pralesů Bornea a Nové Guineje.“*¹⁴

Panorama Gea se nacházela na Jungmanově třídě a byla pro návštěvníky otevřena pozoruhodných dvanáct hodin denně, od devíti hodin do jednadvaceti hodin.

Ženským protějškem zmíněných cestovatelů byla Barbora M. Eliášová, která také podnikla cestu kolem světa a Japonsko navštívila za svůj život celkem pětkrát. Během svých pobytů nashromáždila skromnou sbírku

¹³ fondy Náprstkova muzea

¹⁴ fond Umělecko-průmyslového muzea v Praze, GP 16861

dřevořezů a drobných uměleckých předmětů. Stala se i autorkou cestopisné literatury, která však nezaznamenala u čtenářů zdaleka takový ohlas jako literatura Kořenského a Vráze.

Věrným přispěvovatelem do Náprstkova muzea byl známý obdivovatel Japonska, inženýr Karel Jan Hora. Jako dvacetiletý odjel do Ameriky, kde čtyři roky pobyl u japonské firmy Hiroshi Mori v Chicagu, kde se naučil velmi dobře japonsky. Následně byl vyslán do japonské Osaky jako inženýr na stavbě plynárny Osaka Gas Light, neboť místní stavaři zvyklí na práci s lehkým bambusem neměli dostatek zkušeností se stavbou budov západního stylu.¹⁵ Hora se tak podílel na modernizaci tehdy technicky zaostalého Japonska. Japonsko Horu však přitahovalo už dlouho předtím, jako čtrnáctiletý si dopisoval s E. S. Vrázem a J. Kořenským, kterým se o několik let později stal kompetentním poradcem. Později pracoval ještě v oblasti Jokohamy a Tokia. Hora byl nejen úspěšným podnikatelem, ale věnoval se také studiu japonské klasické literatury a provedl i několik překladů z japonského jazyka, například knihy *Duše japonská*.

K. J. Hora se oženil s Japonkou paní Fuku, jejíž portrét od malíře Ludvíka Kuby získalo Náprstkovo muzeum darem od jeho syna společně s japonskými barevnými dřevořezy, z nichž jsou nejzajímavější herecké portréty tzv. ósacké školy. Část těchto předmětů se dostala do vlastnictví malíře Kuby od K. J. Hory jako honorář za právě zmíněný portrét paní Fuku – Horové.¹⁶

Horovo vzdělání a široký kulturní přehled měly svůj podíl i na vysoké úrovni kvality jeho sbírky barevných dřevořezů, kterou za svá léta strávená v Japonsku nashromáždil a velkoryse věnoval Náprstkovu muzeu.

¹⁵ Joe HLOUCHA: Český den v Japonsku, in: Český Svět II, Praha 1906, nepag.

¹⁶ Libuše BOHÁČKOVÁ: Náprstkovo muzeum a dary; Z galerie tvůrců japonské sbírky, in: Umění a řemesla XXXV, 1993, č. 3, 16

Horovým přítelem byl český japanofil, spisovatel, cestovatel a významný sběratel Joe (Josef) Hloucha (1881 – 1957). Cestovatelskou vášeň u něho s největší pravděpodobností vzbudil jeho prastrýc, kterým byl již zmíněný, Josef Kořenský. Na Hlouchu zapůsobila nejen Kořenského kniha *Žaponsko*, ale také *Procházka kolem světa* (1873) od Alexandra Hübnera. Pod vlivem svého prastrýce se začal dokonce věnovat studiu japonštiny. Japonsko navštívil celkem dvakrát a to roku 1906 a 1926. Za jeho prvního desetiměsíčního pobytu napsal články o Japonsku, kterými debutoval v časopise *Český svět*. Hlouchově první cestě do Japonska předcházelo napsání velmi čtenářsky úspěšné japonerie *Sakura ve vichřici* (1905), románu, ve kterém se nechal unést idealizovaným a téměř sentimentálním vykreslením japonského stylu života. Několik vydání této knihy bylo doplněno ilustracemi japonské malířky Kadziwary Hisako. Na stránkách *Českého světa* mu byla během jeho pobytu v Japonsku v roce 1906 publikována jeho povídka *Zátopa*, čtyřdílná série dopisů *Z japonských toulek našeho spolupracovníka Joe Hlouchy*, *Český den v Japonsku* a *Japonské obchody*. Do tohoto časopisu vydávaného a redigovaného Karlem Hipmanem přispíval i po svém návratu z Japonska, v ročníku z roku 1908 si lze přečíst jeho povídku *Vějíř* nebo článek o *Japonském divadle*. Hlouchovo přispívání do *Českého světa* bylo poutavé nejen svým literárním obsahem, ale i bohatou doprovodnou a velmi kvalitní dokumentární fotografickou přílohou.

Své zkušenosti nabyté v Japonsku zúročil ve své přednáškové činnosti a také jako poradce pro mimoevropské umění pro galerie, muzea a aukční síně ve Vídni, Paříži, Hamburku, Berlíně aj. Z jeho poznatků čerpal i architekt Josef Kotěra nebo inženýr M. V. Havel. Joe Hloucha svým dílem přispěl i ke vzniku Japonské čajovny na Jubilejní výstavě Obchodní komory v roce 1908, Japonské čajovny v Paláci lucerna (1909) nebo rekonstrukci vlastní vily *Sakura* v Roztokách u Prahy z roku 1924.

Japonská čajovna, kterou vybudoval spolu se svým bratrem, u příležitosti Jubilejní výstavy roku 1908, byla podélného půdorysu s rozložitou modrou

střechou zdviženou po japonském způsobu [5]. Povrch stěn byl ponechán bílý nebarvený. Velká kulatá okna byla vyplněná papírem a nechyběl ani ochoz se zábradlím a pestrobarevné lampiony zavěšené pod střechou. Český personál nosil původní japonská kimona, v interiéru viselo na stěnách několik starých originálů. Aby se vyhovělo českému návštěvníkovi, sedělo se po západním stylu na tonetových židlích u kulatých stolů. Jak uvádí J. V. Šmejkal, Joe Hloucha vysvětluje svůj podíl na návrhu čajovny takto:

„Sám jsem načrtl tehdy přesný pláněk a nákres pavilonu, který jsem ukázal architektovi profesoru Kotěrovi, jemuž se velice líbil.“¹⁷

Čajovna byla mimořádně úspěšná, ne vždy však získala kladný ohlas. Architekt Jan Letzel, jenž taktéž jako Hora nebo Hloucha pobýval v Japonsku, napsla ve svém dopise z roku 1908 adresovanému profesoru Josefu Kotěrovi:

„Pražskou výstavu představoval jsem si mnohem jinak, ovšem dostali se zase většinou „patentování“ architekti ke slovu. Nás také baví každá maličkost, jakou je i ku příkladu Hlouchova Žaponská čajovna. Ten člověk tady byl a ani neví, jak vypadá čajovna! Ty Žaponky jsou prý z Vršovic a ta bouda, kterou postavil, je zrovna tak „echt“. Brána, která je před vchodem (je jistě červeně natřená!), patří k žaponskému chrámu a ne k čajovně, domeček je úplně neslohově postavený a jeho značka na štítě (Maru – ki) docela nic neznamena. Přál bych tak našim lidem vidět zdejší čajovnu!“¹⁸

Po skončení výstavy nabídl bratrům Hlouchovým podnikatel Václav Havel zřídit čajovnu v suterénu nově postaveného paláce Lucerna. To se stalo roku 1908 a čajovna nesla název Jokohama.

¹⁷ J. V. ŠMEJKAL, Milenec Nipponu, Praha 1931, nepag.

¹⁸ Zdeněk LUKEŠ, Japonsko počátku století, Umění a řemesla, Praha 1987, č. 4

„Čajovna měla u stolů asi dvě stě míst částečně umístěných v malých kójích s pergamenovými stěnami, bambusovým nábytkem, s lampiónovou dekorací a s japonierami dovezenými z Japonska cestovatelem Hlouchou. Obsluhující byly oblečeny v pravých japonských kimonech.“¹⁹

Japonskou výzdobu a název Jokohama si podnik zachoval až do roku 1924, dokonce i poté, co její provoz řídil od začátku první světové války nový nájemce.

Ačkoliv je Hloucha znám jako cestovatel a spisovatel, nejvíce obdivuhodná je jeho sběratelská činnost. V té se neomezoval pouze na Japonsko, jeho sbírka obsahovala předměty ze všech světadílů, známá je jeho sbírka z Tichomoří, z Číny nebo období gotiky, ale japonské umění stálo vždy vpředu Hlouchova zájmu. Nejcenější část sbírky tvořily staré knihy a dřevořezy, které jsou dnes v orientální sbírce Národní galerie. Své sbírky, nashromážděné během svého života, představil i na několika souborných výstavách jako byla například *Svatováclavská výstava* na Pražském hradě roku 1929, *Výstava mimoevropského umění a uměleckého průmyslu* ve Veletržním paláci v Praze (1929 – 1930) nebo výstava *Primitivního umění mimoevropských zemí* v pražském Mánesu (1935).

Roku 1930 proběhla v Berlíně v *Internationales Kunst – und Auktions-Haus* dražba části Hlouchových sbírek, během které se však většinu sbírek nepodařilo prodat. Do Náprstkova muzea se část jeho japonské sbírky dostala odkoupením roku 1943. Dodnes tvoří Hlouchova sbírka asi dvě pětiny celkové japonské sbírky Náprstkova muzea, které činí přibližně dvacet tisíc předmětů.²⁰

Osobnost Joe Hlouchy je významná i jeho vlivem na podobu české knižní ilustrace. Jeho prózy byly doplněné ilustracemi, které v sobě nesly japonské

¹⁹ Václav Matěj HAVEL, *Mé vzpomínky*, Praha 1993, nepag.

²⁰ Libuše BOHÁČKOVÁ: Náprstkovo muzeum a dary; Z galerie tvůrců japonské sbírky, in: *Umění a řemesla* XXXV, 1993, č. 3, 19

výtvarné principy. Ilustrátorem, se kterým autor často spolupracoval, byl Otakar Štáfl.

Existence Hlouchovy sbírky, ale i činnost na poli literatury měla nezanedbatelný vliv na rozvoj sběratelství japonského umění v Čechách. Japonsko na přelomu devatenáctého a dvacátého století poskytovalo téměř neomezené možnosti pro sběratele umění nebo uměleckých předmětů. O tom svědčí i příběh Kořenského, kterého podporovali různé úřady, spolky a soukromí podnikatelé. Severoněmecký Lloyd poskytl Kořenskému dokonce zdarma palubní lístek, a to přesto, že žádal pouze poloviční slevu.²¹

Vedle rozsáhlé Hlouchovy, existovalo v té době i několik menších, nikoliv však méně hodnotnějších japonských uměleckých sbírek.

Jedním z prvních umělců, kteří absolvovali cestu do východní Asie, byl Emil Orlik. Jako velice hodnotná je popisovaná sbírka z jeho pobytu v Japonsku v letech 1900 – 01, ze které se dochovala v českých sbírkách jen menší část.

Velkou sbírku založil L. Sigismund Bouška, jemuž byl poradcem při systematickém budování tehdejší nejvýznamnější znalec japonského dřevořezu Julius Kurth, se kterým si mimochodem dopisoval i Emil Orlik. Odborný přístup, se kterým Bouška přistupoval ke správě své sbírky, dokládá i katalog z výstavy uspořádané roku 1913 v Praze v Uměleckoprůmyslovém muzeu a katalog výstavy Klubu přátel umění v Brně - Lužánkách. Katalog obsahuje na šest set osmdesát pět položek. Bouška si dělal na okraj paspart u řady listů kritické poznámky. Dřevořezy z Bouškovy sbírky jsou značené japonsky stylizovanou sběratelskou pečeti SB.

Sigismund Bouška věnoval velkou část své sbírky také Umělecko-průmyslovému muzeu v Praze, neboť si byl vědom stavu veřejných

²¹ Libuše BOHÁČKOVÁ: Náprstkovo muzeum a dary; Z galerie tvůrců japonské sbírky, in: Umění a řemesla XXXV, 1993, č. 3, 19

sbírkových ústavů, které v tehdejší době byly velmi chudé na staré japonské mistrovské tisky. V předmluvě katalogu brněnské výstavy *Japonských dřevorytů* píše:

*„U. P. Museum má pouze pěknou sbírku moderního japonského tisku a Náprstkovo Museum (jehož listy jsem všechny určil) pouze listy z doby úpadku, hlavně listy Toyokuniovy a Kuniyoshiovy školy. Krásná je veliká sbírka p. J. Hlouchy (na 800 listů), obsahuje ponejvíce jen pozdní mistry z poloviny století devatenáctého.“*²²

Mezi přispěvovatele, kteří stály u počátků zřizování japonské sbírky Náprstkova muzea, patří i Václav Stejskal, jenž mezi léty 1886 až 1888 navštívil město Kóbe, odkud přivezl několik zajímavých etnografik.

Ojedinelé náměty a mimořádnou kvalitu obsahují japonské grafiky malíře Františka Ketzky. Mezi dárce patřily i velké osobnosti kulturního života jako byli například František Ladislav Rieger, Antonín Chittussi, Zdenka Braunerová nebo Julius Zeyer.

Rozmáhající se sběratelská činnost mnoha osobností české kultury vytvářela úrodné prostředí pro přijetí japonského umění do kontextu světového vývoje výtvarného umění. Japonské umění tímto způsobem rozšiřovalo a obohacovalo inspirativní zdroje, z kterých čeští výtvarníci mohli čerpat.

²² Ludvík Sigismund BOUŠKA: Katalog XXXI. výstavy Klubu přátel umění v Brně Japonské dřevoryty (a staré kresby a malby), červen-červenec 1913, Brno 1913, nepag.

Výstavy japonského dřevořezu uspořádané L. Sigismundem Bouškou

Již bylo řečeno, že roku 1913 uspořádal Sigismund Bouška výstavu japonského barevného dřevořezu, pro kterou zapůjčil všechny exempláře své sbírky. Výstava představovala listy od nejstarších až po ty nejnovější. Nejstarším předmětem na výstavě byla ilustrovaná japonská kniha z počátku šestnáctého století, ještě z doby před vynálezem dřevořezu. Dále následovala díla mistra dřevořezu Moronobua a ukázky velmi cenných listů z majetku předních evropských odborníků na japonské umění jako byli Julius Kurth, Friedrich Succo, autora dvoudílného díla o mistru Tojokunim, profesor Jaekel a František Kretz. Dále byla výstava uspořádána podle jednotlivých mistrů a jejich škol až do počátku dvacátého století. V předmluvě katalogu výstavy píše Sigismund Bouška, že byla koncipovaná tak, aby: „*byl zjevný celý vývoj dřevořezu, jeho sláva i pád*“.²³ Zajímavou součástí výstavy byla možnost pochopit samotnou techniku japonského dřevořezu prostřednictvím původních desek a předtisků. Tatáž výstava byla představena o půl roku později v Brně jako XXXI. *Výstava Klubu přátel umění v Brně: Japonské dřevoryty (a staré kresby a malby)*. Bouška ji obohatil ještě o díla ze sbírky S. Součka a množstvím kopií, které měly nahradit některé scházející články celé vývojové řady od Moronobua po Gekkóa. Z tohoto důvodu si Sigismund Bouška cenil významu brněnské výstavy ještě více než výstavy pražské. Zápůjčkou několika vyobrazení se na výstavě podílel i redaktor časopisu *Český Svět* Karel Hipman. Katalog výstavy byl neobyčejně bohatý a vzhledem ke svému systematickému, přehlednému a vysvětlivkami doplněnému uspořádání, by se dal označit téměř jako didaktický. Doplněn byl i několika reprodukcemi. O rozsáhlosti celé výstavy vypovídá počet položek v katalogu, který činí úctyhodné číslo šest set osmdesát pět. Taková výstava neměla v českém prostředí tehdy obdoby.

²³ Ludvík Sigismund BOUŠKA: Katalog Výstavy starého mistrovského dřevořezu japonského v Umělecko – průmyslovém muzeu v Praze, Praha 1913, nepag.

Sigismund Bouška a Josef Váchal

Sigismund Bouška byl skutečně velmi znalý japonského dřevořezu, umělecké techniky, v které našel zalíbení. Ke svému studiu přistupoval velmi zodpovědně.

„[...] zkoušel jsem se sám prakticky v linořezu a dřevorytě, jak toho vyžadovaly mé studie japonského dřevorytu, tiskl jsem též mnohé věci sám ručně, abych poznal obtíže ručního tisku, [...]“²⁴

Zájem o japonský dřevořez se rozšířil i na klasický evropský dřevořez. Jeho oblíbeným umělcem v té době nemohl být ani nikdo jiný než mistr a experimentátor s dřevořezem Josef Váchal. Váchal se rád věnoval především starým technikám dřevořezu a rád objevoval středověké primitivní pozapomenuté způsoby pracovního postupu. Roku 1934 vyšlo Váchalovi monotematické číslo *Veraikonu* věnované jeho dílu, jehož součástí je článek, jehož autorem byl sám Váchal, avšak podepsaný zkratkou J. A. B. V této stati si ztěžuje na přílišnou popularitu japonského barevného dřevořezu mezi umělci, kteří opouštějí staré osvědčené tradiční techniky dřevořezu. Přesto uznává jejich technickou dokonalost.

„Dal jsem kdysi Váchalovi několik takových listů starých a Váchal vyznal a nezapřel, že by tak dokonalých tisků za celý rok pilné práce jen několik dovedl vytvořiti.“²⁵

Váchal však nepatřil mezi umělce, které by japonský dřevořez tak výrazně oslovil, že by zásadně poznamenal i jeho tvorbu.

²⁴ Sigismund BOUŠKA: Josef Váchal, in: revue Týn, 1919, nepag.

²⁵ Sigismund BOUŠKA: Josef Váchal, in: revue Týn, 1919, nepag.

Přesto si Sigismund Bouška povšiml určité paralely mezi náměty Josefa Váchala a japonských umělců. Roku 1919 publikoval S. Bouška stať o Váchalovi, která byla uveřejněná na pokračování v šesti dílech *revue Týn*, literárního a uměleckého sborníku. Podobnost s japonskými mistry shledává v ilustracích z roku 1912 pro knihu spisovatele Jakuba Demla **Hrad smrti**. *Titulní list* knihy [6] je vytištěn v barvách černé, žluté a modrozelené. Bouška v této barevné kombinaci našel jistou podobnost s tisky japonského mistra Utagawy Kuniyošiho, který pro vyjádření podobných strašidelných scén jako nabízela Demlova kniha, využíval dvojice barev žluté a neobvyklé modré.

*„Váchal kreslí Hrad smrti bíle jako lebku, s černými okny, kopec je žlutý a uschlý strom vypadá jako hnát kostry. Zase je to čistě japonské. Japonci mají zvláštní oblibu v podobných motivech. Mám knihu podobných kreseb od učitele Utamarova Toriyamy Sekiyen-a: Gwato hyakki tsure bonkuro z roku 1805 se strašidly.“*²⁶

Avšak Váchal nevychází z japonských předloh, ale z jeho obliby různých smyšlených postav, démonů, ďáblů, fantazijních představ a rozličných personifikací vášní a pudů. Ilustrace k Demlově knize pocházejí z období, kdy přilnul ke katolické církvi a přátelil se s literárními představiteli katolických kruhů, mezi které patřili kromě Jakuba Demla a Sigismunda Boušky i Josef Florian.

Ještě jedna malá podobnost Váchalova díla s japonskými umělci je v jeho cyklu desíti barevných dřevořezů *Neprachov (v desátém století a dnes)* [7] z července 1914. Tato podobnost u Váchala je v nezvyklé plošnosti obrazu, užití výrazných obrysových kontur a celkovém harmonickém ladění. V tomto cyklu se přiblížil k výtvarnému vyjádření obdobnému u francouzských symbolistních malířů přelomu devatenáctého a dvacátého století.

²⁶ Sigismund BOUŠKA: Josef Váchal, in: *revue Týn*, 1919, nepag.

Vykreslení atmosféry doby, ve které se šířila móda a obliba japonského umění, na základě úryvků z korespondence Zdenky Braunerové a Julia Zeyera

V roce 1884 bylo knižně vydáno dílo Julia Zeyera, *Gompači a Komurasaki*, příběh napsaný na námět staré japonské pověsti. V jeho předmluvě skládá hold Vojtěchu Náprstkovi:

“Žaponsko, jež mi na mysli tanulo, nebylo tak docela ono, jež jsem poznal hltaje všechny ty zajímavé knihy, které mi vzácná bibliotéka pana Vojty Náprstka a ještě vzácnější jeho ochota poskytovala, ne, bylo to Žaponsko jiné, totiž ono snivé a nyjící, jak se mi zjevilo z několika veršův a z několika kapitol románů, Žaponsko ono podivné a fantastické, které nám tak živě a barvitě mluví z creponů, z vyšívaných gázův a atlasů zástěn a clon, vějířů, z laků malovaných zlatem, z vás a mís zhotovených z jemného smaltu...”²⁷

Julius Zeyer udává jako zdroj inspirace pro svůj román hlavně Mitfordovy *Pověsti ze starého Žaponska*, z kterých se údajně dozvěděl o „*legendě a lásce Gompačiho a jeho milenky*“. Algernon Bertram Freeman-Mitford byl druhým tajemníkem britského velvyslanectví v Tokiu. Originální název jeho knihy je *Tales of Old Japan*.²⁸ Kniha byla vydaná v roce 1874 a obsahovala i reprodukce děl japonských umělců. *Gompači a Komurasaki* nebylo jediné dílo, které Zeyer napsal, inspirovaný asijskou kulturou. První povídku *Asenat* napsal už v roce 1874 a tento zájem ho provázal už po celý jeho život. Zeyerovi později vyšel výbor z díla, *Světla Východu* obsahující i indické, čínské a japonské povídky. Vydání z roku 1958 bylo ilustrované Janem Zrzavým. Zajímavostí je, že Zeyer si vybírá pro svoje hlavní postavy z povídek, jména umělců z dějin čínského a japonského malířství

²⁷ Julius ZEYER: *Gompači a Komurasaki*, Praha 1927, nepag.

²⁸ Antonín Macek v časopise *Český svět* (1904 – 1905), vědom si nedokonalosti Mitfordových pověstí, porovnává jednu z hlavních postav, Sogora, s českým Kozinou.

jako např. čínského malíře Wu Tao-c' (700-760) nebo japonského mistra zenové malby Sesšúa Tójóa (1420-1506).

Julius Zeyer vlastnil i několik japonských předmětů užitého umění, které uchovával ve svém vodňanském sídle.²⁹

Roku 1884 vyšla v *Lumíru* od Zeyera čínská komedie *Bratři*, kterou věnoval Anně a Zdence Braunerovým. Rukopis této hry byl nalezen v pozůstalosti Braunerové. K této hře se vztahuje dopis Z. Braunerové adresovaný J. Zeyerovi z Paříže ze dne 11. ledna 1883:

*„Těšila jsem se, že ještě zvláště poděkuji za radost a hluboký dojem, jaký mi způsobila Vaše čínská komedie; octla jsem se zas v tom mém milém světě, kde stromy neustále květou, kde beztoho v myšlenkách půl svého života trávím. Nedovedu věru vyjádřit, jak mne taková poesie dojíká.“*³⁰

Z bohaté korespondence Zdenky Braunerové a Julia Zeyera lze sledovat společné zaujetí pro japonské umění. V dopise ze 12. února 1885 Braunerová Zeyerovi děkuje za zaslaný výtisk *Gomapačiho a Komurasakiho*.

*„Velectěný pane, odpusťte, že tak pozdě děkuji za žaponskou Vaši povídku...Děkuji Vám z duše za krásnou ilusi, do níž mne čtení Vašeho románu ponořilo; víte, pane Zeyere, jak každou japánskou maličkost miluji, jaká tedy byla moje radost, když mohla jsem skutečně prožít dva večery v zázračném, poetickém Vašem Japonsku! Budeme muset ještě dlouho čekat, než opět něco od Vás bude v Lumíru?“*³¹

²⁹ U Náprstků in: Český svět II, 1905 – 1906, nesig.

³⁰ Vladimír HELLMUTH – BRAUNER: Přátelství básníka a malířky, Praha 1941, nepag.

³¹ ibidem, nepag.

V srpnu roku 1892 píše Zeyer Braunerové z Vodňan:

„Děkuji Vám srdečně za ty 2 knihy žaponské, proč se jen olupujete o ně!“³²

O čtyři léta později, z 26. června roku 1896 pochází dopis zaslaný Zeyerem Braunerové:

„Ta žaponská tapiserie ubila můj salon, je příliš skvělá a vybavuje se z věcí ostatních příliš, i z těch, co jsou vlastně krásnější než ona. Tak zastihuje virtuos mnohdy umělce.“³³

V dopisu zaslaném z Francie 25. března 1898 Braunerová píše Zeyerovi:

„Kdyby Jste si přál vydat peníze, signaluju Vám album Hokusai-je, jsou to barevné tisky dřevem a stojí 20 franků. Je to báječné!!!“³⁴

Nicméně Zeyer 3. května 1898 z Vodňan odpovídá:

„To žaponské dílo nemohu kupovat, ač je tak laciné. Nemám peněz a k tomu jsem se dal přemluvit, že si koupím illustrovaný francouzský překlad starého arabského epa „Antar“. Bude stát 100zl!“³⁵

Do dnešní doby se také uchovaly fotografie z roku 1895 pořízené na japonských slavnostech, organizovaných Zdenkou Braunerovou na zahradě jejího ateliéru v Roztokách v době, kdy byla v úzkém kontaktu s Juliem Zeyerem. Tyto materiály dokreslují, jaké bylo nadšení některých umělců

³² Rie OGAWA: Japonismus v Čechách, in Nový Orient 58, 399 - 409

³³ ibidem, 399-409

³⁴ Vladimír HELLMUTH-BRAUNER: Přátelství básníka a malířky; Vzájemná korespondence Julia Zeyera a Zdeňky Braunerové, Praha 1941, nepag.

³⁵ Rie Ogawa, 399-409

pro japonskou kulturu a také způsob, jakým se literáti a výtvarníci vzájemně ovlivňovali a inspirovali. Osobnost Julia Zeyera měla později vliv také na tvorbu Jana Zrzavého.

Zdenka Braunerová je příkladem umělkyně, která byla ovlivněná dobovou módou japonského umění a zároveň byla i jejím zprostředkovatelem a propagátorem. Přestože se v její tvorbě nesetkáme s větším počtem děl, která by byla tímto nadšením výrazně poznamenaná, je její osobnost důležitá pro přiblížení dobové atmosféry, panující v českém uměleckém prostředí na přelomu devatenáctého a dvacátého století. Několik drobných prací, které obsahují stopy zájmu Braunerové o Japonsko, je možné spatřit v její knižní tvorbě, volné grafice a především v jejích skicách.

Několik vybraných příkladů, kterým je v této práci věnovaná pozornost, tvoří jen malý zlomek z její tvorby.

Obchody s východoasijským zbožím

Jako reakce na znovunavázání obchodních styků s Japonskem v druhé polovině devatenáctého století začaly v Evropě vznikat obchody specializující se na zboží importované z východní Asie. Tyto obchody měly výrazný podíl na šíření obluby asijského a hlavně japonského umění nejen mezi výtvarné umělce, ale i široké vrstvy obyvatel. Zájem o umění Dálného východu, zvláště o umění japonské, nebylo pouze záležitostí úzkého okruhu umělců a intelektuálů, ale stalo se dobovou módou, jež pronikala i do domácností obyčejných lidí. Od šedesátých let devatenáctého století se začínají zakládat obdobné obchody i v Praze. Avšak čeští umělci měli možnost navštěvovat obchody jak v Čechách, tak v i zahraničí během svých studijních cest po Evropě.

Roku 1862 si manželé Duboisovi, krátce po návratu z Japonska, založili v Paříži obchod *La Porte Chinoise*, v Rue de Rivoli 202, mezi jehož zákazníky mohla patřit i česká malířka Zdenka Braunerová. Mezi zákazníky

La Porte Chinoise nepatřili jenom význační umělci jako například Faintin-Latour, Edgar Degas, Eduard Manet nebo Claude Monet, ale také muzeum Louvre nebo slavní bratři Goncourtové. Švagr Zdenky Braunerové Bourges byl prezidentem tzv. *Goncourtovy akademie*, a tak se s oběma bratry Julesem a Edmondem Goncourtovými velmi dobře znala. Edmond de Goncourt byl ve své době jedním z nejvýznamnějších znalců japonského umění.

Braunerová patřila mezi dárce Náprstkova muzea. V soupisu její pozůstalosti jsou zaznamenány jen dvě položky popisující japonskou poškozenou plentu, kterou snad může být myšlený paraván a dále malý japonský nástěnný lakovaný etažér.³⁶

Zajímavé jsou dochované fotografie [8, 9] Braunerové v japonském kimonu pózující u zavěšeného lampiónu z roku 1898. Totéž kimono je zachyceno i na mladší fotografii s Braunerovou z roku 1912.³⁷ Japonská kimona evropské malíře skutečně fascinovala. Paralelou k fotografiím Zdeňky Braunerové je portrét Henri de Toulouse Lautreca v kimonu [10], s vějířem a panenkou, jenž je datovaný rokem 1892 nebo fotografie Marka Tobeyho v kimonu s květinovým vzorem ve společnosti dvou Japonců.

Japonské, ale i čínské umění si získalo Braunerové doživotní přízeň a v jisté míře ovlivnilo i její tvorbu.

Jedním z prvních českých obchodů zaměřených na exotické zboží byla *firma Jan Kluge a spol.*, založená už roku 1861 v Praze. Firma se zabývala především prodejem čokolády a sladkostí. Zajímavý je její propagační plakát [11] z doby kolem roku 1900 vytvořený technikou chromolitografie. Jsou na něm dvě Japonky v pestrých kimonech. Jedna z nich, blíže k divákovi, drží v jedné ruce hůlky a v druhé nádobu s barevným dekorem. Druhá Japonka k ní shlíží s košíkem plným cukrovinek. V pozadí, ve svislé ose obrazu ční kmen rozkvetlé sakury, vpředu se rozevírá japonský tradiční

³⁶ ASM, fond Zdenka Braunerová, př. č. Av 7/90, soupis pozůstalosti, položka 51, 60

³⁷ Archiv Zdenky Braunerové, H 34414, H 2499

vějíř, jehož plocha tu slouží jako podklad pro firemní nápis, provedený ve stylu japonské kaligrafie: „*Patent. Japonský konfekt. Firmy: Jan Kluge a spol. Praha- Smíchov. Zákonem chráněno*“! Autor plakátu není známý, avšak je vhodnou ukázkou dobové obliby japonérií.

V *Moderní revue*³⁸ je otištěná jedna z mnoha reklam na proslulý **Obchodní dům Staněk** [12, 13]. Obchod sídlil v Praze ve Vladislavově ulici č. 17, kde měl sklady a administrativu a menší prodejna se nacházela na Ferdinandově třídě, dnešní Národní třídě, naproti Platýzu. Vilém Staněk vydával svůj vlastní obchodně zaměřený časopis *Světlem*, v němž lze nalézt nespočet reklam na rozmanité japonské zboží.

Nejprve byl obchod zaměřený na ruské zboží, za kterým jeho majitel jezdil do města Nižnij Novgorod. Vilém Staněk cestoval na burzy uměleckých předmětů i po Evropě, například do Londýna nebo Paříže. Byla to právě Paříž, kde se mohl setkat s dobovou zálibou v exotickém zboží. Už v sedmdesátých letech devatenáctého století se rozhodnul pro import východoasijských uměleckých předmětů do Prahy. Zaměřil se na dovážení originálního zboží z Číny a Japonska, jimž bylo vyhrazeno jedno celé patro obchodu. Od osmdesátých let vlastnil dokonce vlastní ateliér na bambusové dekorace a nábytek, který lze spatřit na jiných reklamních materiálech otištěných především v časopise *Světlem*.

Na plakátu, který se svojí grafickou úpravou nijak nevymyká dobové reklamě, jsou vyobrazeny exotické předměty typické pro Čínu a Japonsko jako je lampion, váza, vějíř, lucerna, nábytek nebo paraván. Autorem plakátu je s největší pravděpodobností Vilémův mladší bratr Emanuel, který studoval malířství na školách v Praze i zahraničí. Ve výloze svého obchodu V. Staněk příležitostně vystavoval i bratrovy práce, mimo jiné, dnes už ztracené, *Japonky s čajovým náčiním*, které byly jednou z prvních českých japonérií.³⁹ Staněk dovážel japonský a čínský porcelán, sošky čínských

³⁸ Moderní revue XIII, 1908, nepag.

³⁹ Petr ŠTEMBERA: Maison Staněk, in: Nový Orient 51, 1996, 28-31

bůžků, řezby ze slonoviny, fotografické pohledy na Japonsko, cloisonné, bronz, tapety, čínské tuše aj. Je známo, že tento *Maison Staněk Prague*, s oblibou navštěvoval, a grafiku nakupoval i Arnošt Hofbauer.

„Hofbauer se zajímal již v době akademických studií velmi živě o japonské umění, zvláště o dřevoryt a při příležitostných návštěvách Staňkova závodu kupuje, pokud mu to skrovné prostředky dovolují, japonské novotisky, aby měl svoji lásku na dosah ruky“ (B. S. Burian)⁴⁰

Pokud člověk listuje stránkami časopisu *Svět*, zapůsobí na něho překvapující široká škála nabízeného japonského zboží vyobrazeného na ilustrovaných cenících. Maison Staněk byl skutečným velkým obchodním domem a jeho zboží bylo velmi žádané. Po zboží byla taková poptávka, že se mnohá konkurence uchýlovala k padělání originálního balení, pod kterým prodávala zboží nižší kvality – Staněk před těmito falsy varuje ve svých propagačních materiálech.

Existenci největšího obchodu tohoto typu v Rakousku – Uhersku ukončila hospodářská krize ve třicátých letech dvacátého století, doprovázená krachem a exekucí veškerého zboží.

O pronikání japonské módy na přelomu devatenáctého a dvacátého století mezi nejširší vrstvu obyvatel vypovídá i úryvek z knihy Adolfa Hoffmeistera *Made in Japan* (1958), v němž vzpomíná na své dětství:

„I moje teta dostala do výbavy módní aktualitu, která neklamně prozrazovala, že se vdávala již na sklonku 19. století, neboť tehdy se měšťanské appartement neobešly bez japonského bambusového nábytku, kakemon a paravanů. [...] Móda od účesu tupé s jehlicí po domácí květnatá kimona podlehla za zvuků operet japonským motýlím námětům.“⁴¹

⁴⁰ Ogawa RIE: Japonismus v Čechách, in: *Nový Orient* 58, 2003, 399 - 409

⁴¹ Adolf Hoffmeister: *Made in Japan*, Praha 1958, 9-10

Kaligrafie Lud'ka Marolda

Asijskou kaligrafii pro sebe objevili evropští umělci v devatenáctém století. V japonském umění byl důležitým momentem už samotný proces zachycení pozorovaného objektu na podkladový materiál. Dokonalá kaligrafie měla jednoduchou formou výstižně podat základní charakteristiku zobrazovaného předmětu. V průběhu let byl její odkaz využíván různými způsoby. Uplatňovala se na obrysové lince malby, na plakátech, v kresbě a karikatuře.

Luděk Marold přichází poprvé do Paříže v roce 1889. Ale jeho obálka časopisu *Paleta* [14], která nese prvky asijské kaligrafie, pochází už z roku 1885. Marold studoval v osmdesátých letech devatenáctého století na Akademii v Praze a později, od roku 1882 po čtyři roky v Mnichově, kde v té době studovalo několik českých umělců, kteří založili spolek *Škréta*. Mezi členy spolku patřili dále například Antonín Vítězslav Mašek nebo Alfons Mucha. Spolek vydával i svůj vlastní časopis *Paleta*, psaný a malovaný ručně, nikoliv tištěný.

Marold vytvořil jarní obálku pro *Paletu* v roce 1885. Velká písmena nápisu *Paleta* jsou provedena tlustým štětcem černou sytou barvou. Nápis je vedený diagonálně a zvýrazněný jeho celým silným podtržením. Ten je pak doplněn, vzhledem k nápisu, poměrně subtilní kresbou rozkvetlé jarní snítky. Právě v této kresbě je ale nejvíce patrná znalost japonského výtvarného umění. Kresba má lámaný charakter a je provedena velice hbitě a zkratkovitě, což je znak, který není typický pouze pro mnoho čínských a japonských umělců, ale i pro samotného Lud'ka Marolda. Obálka není nijak kolorovaná, je ponechaná pouze v této černobílé podobě.

Jak se Marold mohl seznámit s těmito novými podněty, pokud se jeho cesta do Paříže odehrála až o čtyři roky později? Mnichov té doby, byl mezinárodním kulturním centrem, majícím živé kontakty s Paříží. Je tedy velmi pravděpodobné, že právě tam se k Maroldovi dostaly tyto nové

tvůrčí impulsy, vedoucí ho k originálně stylizovanému provedení obálky studentského časopisu.

Plakátová tvorba

Plakát je specifickou disciplínou grafického designu. Svým formátem i užitými technikami se blíží malbě. Prvotní galerií plakátu je ulice, kde tento produkt grafického designu plní svou základní propagační funkci. V druhé polovině devatenáctého století má vliv na jeho podobu také rozvoj grafických technik a reklamy. Barevná litografie se stala předmětem sběratelského zájmu. Od osmdesátých let devatenáctého století se v Čechách objevují první velké pestré barevné plakáty.

Počátek rozvoje českého moderního plakátu úzce souvisí výhradně s rozvojem francouzského plakátu v osmdesátých letech devatenáctého století v Paříži, jež je pod vlivem japonského umění. Japonské barevné dřevořezby měly na tehdejší mladou generaci tak silný vliv, že se pod jejich dojmem odpoutávali od tradičního způsobu modelace a prostorového chápání tvarů. Zakotvené pojetí perspektivy nahrazovali akcentovanou plošností motivů a zároveň kladli důraz na obrysovou funkci linie a koncentraci barev do jednotlivých uzavřených ploch.

Byl to především malíř Henri Toulouse Lautrec (1864-1901), jehož plakáty z počátku devadesátých let devatenáctého století pro pařížskou tančírnu Moulin Rouge znamenaly revoluci v plakátovém umění na cestě k úspornému, rychle čitelnému, sdělnému a účinnému výrazu. Jeho plakáty se staly ukázkovým příkladem tvorby v duchu vyhraněného L'Art Nouveau. Ve své tvorbě dosáhl jednoty propojení písma a obrazového sdělení. H. Toulouse Lautrec se inspiroval japonským barevným dřevořezem, jehož smysl pro plochu, čistou barvu a výtvarnou zkratku zcela odpovídal požadavkům moderní grafiky.⁴²

⁴² Josef KROUTVOR: Poselství ulice – z dějin plakátu a proměny doby, Praha 1991, 12

Ulice s barevnými plakáty ožila a stala se tzv. *galerie en plein air*. Tato tradice přežívá až do dvacátých a třicátých let dvacátého století, ačkoliv „v Paříži kolem roku 1900 rozkvět plakátové produkce začal opadávat“⁴³ zároveň s doznívajícím hnutím L'Art Nouveau.

V devadesátých letech často jezdí do Paříže také čeští malíři a mezi nimi i další významná osobnost světového plakátu Alfons Mucha (1860-1939). Roku 1894 vytvořil svůj první plakát pro pařížskou herečku Sarah Bernhardt. Přestože Alfons Mucha „neměl do té doby zkušenosti s reklamním zpracováním velké plochy“⁴⁴, jeho originální ztvárnění plakátu *Gismonda* [15] (1894) znamenalo nečekaný zvrat v plakátové tvorbě. Původ inspirace vedoucí k použití nezvyklého formátu převýšeného obdélníku lze hledat v poučení japonským malířstvím a jeho typu závěsného obrazu zvaného *kakemono*. Určitý vliv mohly mít i vertikální diptychy japonských mistrů Kikugawy Eizana (1787 – 1867) [16] a Keisaie Eisena [17] (1790 – 1848)⁴⁵, představitelů tzv. stylu bidžin'e.

Výraznému vertikálnímu pojetí obrazového formátu charakteristického pro Alfonse Muchu se brzy začalo říkat *Le Style Mucha*. V Muchových plakátech doznívají v popisnosti detailů akademické interpretace, které se mísí s byzantskou inspirací. Avšak zdůrazněná kontura a schematizovaný tvar mohou mít svá východiska i v příkladech tvorby členů skupiny *Nabis*, s nimiž navštěvoval Mucha *Akademii Julian*. Za pozornost stojí srovnání formálních znaků Muchových plakátů, na nichž dominuje ženská figura s obrazem *Madame Ranson au chat* [18] z roku 1892 od malíře skupiny *Nabis* Maurice Denise, o němž je známo, že také ve své tvorbě svým osobitým způsobem interpretoval své znalosti o japonském umění. Na první pohled zaujme stejný formát převýšeného obdélníku, blízké si celkové barevné ladění do teplých odstínů, elegantní ženská postava i zvlněná obrysová linie. Oba malíři ve své tvorbě využívali dekorativní výrazovosti založené na volné arabesce a rytmickém ornamentu.

⁴³ Jana SMEJKALOVÁ: Alfons Mucha: plakáty, Praha 1979, 28

⁴⁴ ibidem, 29

⁴⁵ konzultace s PhDr. Filipem Suchomelem

Spekulace o možné inspiraci skupinou *Nabis* podporuje také fakt, že Muchův blízký přítel Tiffany vyrobil roku 1894, těsně před vznikem Muchovy *Gismondy*, okna pro obchod Samuela Binga *Maison de l'Art Nouveau*, jež byla navržena podle návrhů jejích členů.⁴⁶

V roce 1890 se v Paříži konala výstava japonského umění, jejíž vliv se projevil nejen na plakátech Toulouse Lautreca a Alfonse Muchy, ale až přímo či zprostředkovaně i v tvorbě ostatních českých autorů. Ve stejné době, kdy v Paříži pobýval A. Mucha, nacházel se tam i Luděk Marold, jenž nepochybně patřil k jeho přátelům. Na přelomu devatenáctého a dvacátého století to byla v českém uměleckém prostředí kromě Ludka Marolda osobnost Arnošta Hofbauera, jehož moderně komponované plakáty „*prolomily hradbu akademických alegorií a otevřely okno novým výtvarným proudům a názorům.*“⁴⁷

Roku 1898 Luděk Marold vytvořil plakát pro divadelní hru *Náš dům v asanaci* [19]. Jedná se už o zcela moderní plakát, v němž se odráží ponaučení současným pařížským plakátem. Inspirace japonským uměním je patrná v energických tazích štětcem, v odvážné práci s kontrastem plné, barevné a prázdné plochy a v neposlední řadě i v drobném detailu Maroldova vlastního podpisu. Malíř se zde nepodepsal tak, jako na předchozích pracích, celým jménem, ale červenými iniciálami „L“ a „M“ v červeném kroužku. Tato signatura silně evokuje červená pečetní razítka čínských a japonských malířů.

Dva roky po založení časopisu *Volné směry* (1896), proběhly v roce 1898 v Praze první výstavy spolku Mánes. Arnošt Hofbauer pro ně vytvořil dva velmi zajímavé plakáty.

Jsou to plakáty ***I. výstava spolku Mánes*** (1898) [20] a již zmíněný plakát pro ***II. výstavu spolku Mánes*** [21] (1898). Plakáty jsou velmi originálně až

⁴⁶ Jana SMEJKALOVÁ: Alfons Mucha: plakáty, Praha 1979, 37

⁴⁷ Josef KROUTVOR: Poselství ulice, Praha, 26 - 27

revolučně pojaté. Hofbauer v nich přikročil ke zcela novému použití barev, rozvržení plochy a celkové kompozici plakátu. Hofbauerovi se podařilo zprostředkovat dojem nové svěží poetiky, která odrážela chuť mladých umělců vyjadřovat se moderními prostředky. První plakát výstavy SVU Mánes zobrazuje dvě postavy. Celou levou dolní část obrazu zaplňuje svým mohutným tělem sedící Buddha s nimbem kolem své hlavy. Vedle něho je subtilní postava stojící dívky, která „jemným dotykem jej probouzí z netečnosti“⁴⁸

Secesní plakát byl spjat s malbou a vycházel spíše z obrazu než z užité grafiky. Grafický design ještě tak, jak ho vnímáme dnes, neexistoval a užitá grafika byla jen součástí dekorace. Kolem roku 1910 prodělala plakátová tvorba výraznou proměnu, opouštěla složité alegorie a symboly. Na plakátech se uplatňuje moderní výtvarné myšlení, jehož projev vychází z abstraktnější stylizace.⁴⁹

Roku 1907 vytvořil Vojtěch Preissig plakát pro svoji vlastní výstavu *Topičův salon* (1907) [22]. Originálním přístupem kombinujícím secesní motiv s novým pojetím plakátové plochy zcela předběhl svoji dobu. Úsporně pracuje s výrazně zjednodušenou kresbou, písmem a plochou. Přitom čistě typografický plakát vznikl až v roce 1910 v Německu.

Ohlas secese se ještě projevuje ve stylizovaném květinovém motivu s elegantně provedeným květem a dlouhým stonkem. Zalamované listy, odkazují k japonské kaligrafii, která tímto způsobem ovlivnila světové secesní umění. Úsporné a kultivované barevné řešení umocňuje eleganci, která připomíná jemné tušové malby japonských mistrů.

Není vyloučené, že by Preissig mohl vycházet i z předloh tušových kreseb bambusů [23], ke kterým vzniklo nespočet návodů, jak při takové kresbě správně postupovat.

⁴⁸ Tomáš VLČEK: Umění secese a symbolismu, počátky modernosti, in: Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938 IV/I, Praha 1998

⁴⁹ Josef KROUTVOR: Poselství ulice, Praha 1991, 45

*„V středu stvolů dlouhé články, zkracují se vzhůru, dolů,
pouze kloub ten ohýbá se, nikoliv bambus, ale stvol.
Na stvolech značené články nejsou nikdy stejně dlouhé,
pečlivě si všímej stínu světla, vyjádřených houšťkou tuše.“⁵⁰*

Po sérii mezinárodních výstav pořádaných v Evropě od poloviny devatenáctého století, se objevuje motiv bambusu i v ornamentální výzdobě knižních publikací.

Lomená kresba rostlinného motivu na Preissigově plakátu, má příbuzné znaky s rostlinnými motivy japonských kreseb.

Jindřich Hlavín patřil mezi mistry plakátové tvorby, nicméně na plakátu pro výstavu *Starého japonska* [24] lze vysledovat rozpor mezi secesní stylizací a novými moderními požadavky. Tematickému zaměření výstavy se přizpůsobuje i námět na obrazové ploše. Obrazu dominuje elegantní postava mladé Japonky v ornamentálně zdobeném kimonu. V pozadí ční posvátná hora Fudži se zasněženým vrcholkem jako odkaz na oblíbený námět japonských malířů. Plakát je parafrází japonských dřevořezů, připomínající vliv japonské grafiky na vývoj moderního evropského plakátu. Dekorativní řešení oděvu a rostlinných motivů odkazuje ještě plně k secesní estetice.

Na plakátu o dva roky starším *Náš dům v asanaci* [19] je patrná proměna podoby plakátu směrem k modernímu výrazu, tak jak ho určil A. Hofbauer svými plakáty pro I. a II. výstavu SVU Mánes. V. Preissig ještě více minimalizoval plakátovou plochu, odvážně využil bílé plochy, na níž nechal vyniknout florální motiv. A. Hofbauer aplikuje při své práci na plakátech principy japonských barevných dřevořezů. Obdobným způsobem

⁵⁰ Kchan LI: Podrobný katalog bambusů, in: Sín deseti bambusů, východní grafika malířských alb a manuálů. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1978, 14

postupoval i V. Preissig, jenž svůj plakát obohatil ještě o prvky asijské kaligrafie.

Originální přístup L. Marolda, A. Hofbauera a V. Preissiga zvlášť vynikne ve srovnání s konzervativnějším plakátem Jindřicha Hlavína.

Knižní ilustrace

Vliv japonského umění se projevil také v ilustrační tvorbě. Většinou tyto ilustrace souvisí s obsahem literárního díla, jako tomu je například u Ladislava Šalouna.

Výjimku tvoří ilustrace Z. Braunerové. Roku 1897 vychází Mrštíkova *Pohádka máj*, pro kterou Z. Braunerová vytvořila několik volných ilustrací a vinět. V roce 1930, ve dvanáctém vydání svoji práci revidovala a některé dekorace vynechala a nahradila je jinými. Nicméně zůstávají ty, které v sobě nezaprou odraz kompozice, mající svůj prapůvod v japonském umění. Jedná se o černobílé ilustrace s výrazně silným černým orámováním na formátu podélného obdélníku [25, 26, 27]. Zvolený formát odkazuje na podélné svitky japonského umění, tzv. „makimona“. Makimonem se nazývá horizontálně rozvitý svitek pro tušovou malbu či kaligrafii. Tvoří protějšek k tzv. „kakemonu“, názvu užívanému pro vertikální závěsný svitek, který se vyvíjel od počátku osmého století z japonského písemnictví, ve třináctém století našel uplatnění v monochromatické tušové malbě, vycházející z čínských vzorů tzv. *suibokuga* a od sedmnáctého století také v malbách školy ukijoe, zvláště pro náměty krasavic *bidžin* e.

Náměty ilustrací Z. Braunerové jsou přírodní výjevy mající úlohu dokreslit atmosféru literárního díla. Poutavá je ilustrace se zapadajícím sluncem, jehož paprsky se rozbíhají do krajiny. Stejnou lineární kresbou je naznačeno i zorané pole. Tuto linearitu narušují vertikální štíhlé topoly, rostoucí podél cesty a tvořící tak alej, ubíhající diagonálně vedenou vlnovkou do dálky až na horizont. Je to výrazný motiv, procházející rozmanitými stylizacemi a proměnami. S vyobrazením cesty naznačující

diagonální obrazovou kompozici, se lze setkat jak v čínské tušové malbě, tak v barevných japonských dřevořezech [28]. Stejný motiv použila Zdenka Braunerová i v návrhu pro obálku časopisu *Nový život* nebo pro *ex libris Daria Milkauda* [29]. V tomto případě výjev umístila do kruhového výřezu odkazujícího opět na japonské umění, například díla mistra Kunijošiho [30]. Mistři ukijoe si vybírali pro zarámování zobrazovaných výjevů různé formy jako například ovál, tvar vějíře nebo kruh. Na další dekoraci z *Pohádky máje* Z. Braunerová do podélného obdélníkového formátu zakomponovala výřez koruny rozkvetlého stromu [25]. Strom, motiv větvoří nebo část větve jako fragmentární zobrazení objektu, je dalším typicky japonským prvkem, hojně užívaným v tradičním japonském barevném dřevořezu. Tyto drobné ilustrace jsou bohaté na výtvarné formy, hojně přejímané především malíři symbolismu. Tím je například prvek mraku v krajině. Právě na těchto dekoracích pro *Pohádku máje* Zdenka Braunerová vykreslila mraky, tvořící souvislý, jednotný levitující pás. Pracuje s plnou a prázdnou plochou, které se vzájemně doplňují. Mrak se vyjímá v kontrastu s prázdnou bílou plochou vodní hladiny. Motiv táhnoucích se mraků lze opět nalézt i v japonském umění, kde se s ním můžeme setkat na výzdobě paravánů nebo na dlouhých svících, makimonech. Tento prvek mraků byl používán jako perspektivní zkratka k rozčlenění prostorových plánů nebo k naznačení časového posunu ve vyprávění. Ale u Zdenky Braunerové je přejata forma a nikoliv funkce. Mrak, tak jako osamoceně stojící strom v krajině, mají čistě symbolistní charakter.

Zdenka Braunerová vytvořila spoustu dřevorytů vinět pro *Moderní revue*. Převažují náměty zoomorfní, různá fantaskní zvířata odkazující na starou mytologii, objevují se často i prvky egyptské. Velmi častým námětem je motiv draka nebo zápasících draků [31, 32], tak jako je tomu na vinětě pod textem čínské pohádky o dvou dějstvích *Sen o říši krásy* od Jiřího Karáska ze Lvovic. Nabízí se zde možnost spojovat prastarý čínský symbol draka s Braunerovou zálibou v orientálním a východním uměním, zvláště

v období silného přátelství s Juliem Zeyerem. Skutečnost je ale docela jiná a překvapivá. Sama Braunerová tyto motivy vysvětluje:

„[...] V ulicích, kterými jsme chodily, bylo téměř na každém domě domovní znamení a nad krámy a dílnami čněly do ulice tepané mřížky s figurální a ornamentální výzdobou. Jak jsme pospíchaly v ranním šeru, rýsovaly se na svítající obloze siluety těchto mříží, zvířat a rostlin nad našimi hlavami. Věděla jsem, kdy co přijde. Zanechalo to ve mně hluboký dojem, prostě nesmazatelný a vždy, když jsem vzala rydlo do ruky, musela jsem pracovat tak, jak má dětská fantazie viděla, vnímala a uchovala. Tedy žádná Čína, ale portály mé staré Prahy.“⁵¹

Zcela jiný charakter mají ilustrace Ladislava Šalouna. L. Šaloun dostal roku 1917 nabídku od Jana Havlasy ilustrovat jeho knihu *Japonská pohádka o dvou dědcích* (1917). Jan Havlasa cestoval s M. R. Štefáníkem v letech 1910-1912 po Japonsku a byl jedním z cestovatelů, kteří tenkrát pořádali o svých výpravách přednášky. Sám byl také autorem několika románů jako například *V kraji věčného jara* (1909), *Cesta kolem světa* (1915) nebo *Světla dalekých přístavů* (1916). Jana Havlasu pojilo s Ladislavem Šalounem přátelství založené na společném zájmu o japonskou kulturu. Publikace *Japonské pohádky o dvou dědcích* je zajímavá nejen Šalounovými doprovodnými ilustracemi [33, 34, 35], ale i svojí celkovou knižní úpravou. Stránky jsou z japonského papíru a i vazba je provedena podle tradiční japonské techniky vazby knih. Titulní stránka je zdobena ornamentem vzoru šachovnice [36], střídajícím bílá pole s červenými květy a pole s bílými znaky na černém pozadí, připomínajícími japonské znakové písmo. Do této šachovnice je vložen text s názvem knihy, jménem autora a ilustrátora. Text je zakomponován do formátu převýšeného obdélníku, zachovávaného u všech Šalounových ilustrací v knize.

⁵¹ Miloslav VLK: Zdenka Braunerová (1858-1934), Praha, 31

Za pozornost stojí, pro svůj způsob přetvoření známých japonských předloh, hned několik ilustrací. Například červená kresba pitvořícího se démona [37], jejíž předlohu lze najít na mnoha japonských dřevořezech s postavami herců japonského divadla *kabuki*. Odtud pochází výrazná grimasa šklebících se úst a pronikavých démonických očí. Na dvou jiných ilustracích, tentokrát provedených černou kresbou, jako zbytek všech ostatních kreseb, jsou scény s deštěm. Diagonální dlouhé rovné tahy tužkou naznačují prudký déšť, formálně vycházející opět z japonských předloh ukijoe Hokusaije či Hirošigeho. Tak jako na japonských předlohách, i zde se táhnou čáry deště z levého dolního směrem k pravému hornímu rohu obrazu. Příkladem mohou být barevné dřevořezy Andóa Hirošigeho [38].

Hokusaiův vliv je patrný na kresbě malé vesnice v horách, na jejímž obzoru ční hora Fudži a do prvního plánu zasahují svými kmeny dva suché stromy, umístěné opět diagonálně. Diagonální kompozice je užita téměř ve všech Šalounových ilustracích k *Japonské pohádce o dvou dědcích*. Ať se jedná o davové scény venkovského lidu nebo jednoduchou figurální kresbu. Zasazení hory Fudži do obrazu odkazuje na tzv. *meišóe*, topografické obrazy slavných míst v Japonsku, jež zobrazovaly známá nebo posvátná a poutní místa. Tento žánr se v Japonsku rozvíjel už od sedmnáctého století.⁵² Na Šalounových kresbách se také objevuje motiv plného mraku nebo dýmu, tvořící ohraničenou prázdnou plochu, tak jak to lze vidět již na zmíněných ilustracích Z. Braunerové k *Pohádce máje*. Kromě hlavních postav příběhu jsou vykresleny i místní realie, oděv, předměty jako lampióny a venkovská krajina. To vše dodává knize atmosféru, která přitahuje svojí exotičností. Šalounovy kresby jsou jednoduché a přesto velmi dynamické. Kniha vyšla v roce 1918 u nakladatele Bedřicha Kočího (1869-1955) na Smíchově.

⁵² Helena HONCOPOVÁ: Knihy řezané do dřeva: japonská knižní grafika 17. – 19. století. Katalog výstavy Národní galerie v Praze 1997, Praha 1997, 202

Nenápadný vliv japonského umění na ilustrace Z. Braunerové je patrný v jejich kompozicích, souvisejících zároveň s tvorbou francouzských symbolistních malířů, jež měla možnost poznat během svých návštěv Paříže. Oproti Ladislavu Šalounovi, Braunerová neilustrovala žádné dílo japonské literatury a její japonismy jsou tedy do jisté míry překvapivé. Šalounovy ilustrace úzce se vážící k obsahu vycházejícího z asijské literatury, mají za cíl zcela splynout s celkovou knižní úpravou, blíží se japonskému stylu.

Ex libris

V knize Arthura Nováka, *Knižní grafika Zdenky Braunerové* (1932), je otištěné *ex libris*, vytvořené pro *Miloše Martena* [39]. Námětem je slunce osvětlující výsek horské krajiny se siluetou hradu a lesem, doplněné legendou *Seul et insoumis*. Kompozice tohoto krajinného výjevu připomíná kompozice tušových maleb japonského umění: velké hory, zabírající většinu obrazu s citlivě zakomponovaným pavilonem, v tomto případě s hradem, v popředí strom nebo část lesa pro zarámování výseku. Ex libris má formát úzkého převýšeného obdélníku, jedná tak opět o charakteristický formát japonské tradiční krajinomalby.

Skryté japonismy lze také nalézt na *ex libris Emila Orlika* [40]. V katalogu z výstavy Wiener Secession, vydaném v roce 1902, je otištěna umělcova značka, s ornamentem složeným z počátečních iniciál „E“ a „O“. Černobílé provedení a rozvržení písmen asociuje asijské ornamenty zdobící například kovové spony nebo rukojeti bronzových mečů, zpravidla obsahující skryté filozofické symboly. K zobrazení buddhistických konceptů se používala složitá symbolika geometrických tvarů čtverce a kruhu [41]. Čtverec symbolizuje chrám a čtyři vepsané kruhy znázorňují čtyři věže buddhistického chrámu. Do kruhu jsou vetknuty trojúhelníky, které poukazují na ženský a mužský princip. Pečetní značka Emila Orlika

jako by byla zjednodušenou verzí japonského buddhistického symbolu. Na čtvercovém poli s bílým orámováním jsou zakomponovaná čtyři písmena „O“ tak, že se vzájemně dotýkají svými zaoblenými horními částmi. Písmena uprostřed vytváří čtvercový prostor s konkávně vykrojenými stranami. Písmeno „E“ je utvořené z písmene „O“ pouhým přidáním jedné čáry. Kompozice je velmi jednoduchá a výsledný dojem působí harmonicky a trochu se vymyká secesnímu principu asymetrie.

Ze stejného roku (1902) pochází Orlikova vlastní značka [42], která ještě více upozorňuje na umělcovo zaujetí japonským uměním. Na zlatém pozadí umístil postavu tanečníka z japonského divadla kabuki [43]. Vychází tak z japonských obrazů herců tzv. *jakušae*. Muž má na obličeji masku a v pravé zdvižené ruce drží vějíř. Jeho přepásané kimono je, podle zvyku japonských herců, potištěno vzorem, v tomto případě malířovými iniciály E O. Opakující se monogram je svisle upořádan tak, jak bylo pravidlem při tvorbě ukijoe.⁵³ Emil Orlik byl přímo fascinován barevnou pestrostí brokátových kostýmů místních herců. Obě dvě značky vytvořil bezprostředně po svém prvním návratu z Japonska.

Na *ex libris* z roku 1906 pro *Gustava Jacobyho* [44] zakomponoval do středu obrazové plochy postavu sedícího Buddhy.

Emil Orlik dokonce seznámil prostřednictvím svých prací Japonce s *ex libris*, které do té doby nebylo v zemi známé. Jeden místní časopis věnoval prostor vysvětlení jejich smyslu a účelu.⁵⁴

Tak jako v případě ilustrací, tak i v *ex libris* Z. Braunerová užívá především kompozice, jež může vycházet jak z asijských předloh, tak i z tvorby francouzských symbolistů, poučených asijským uměním. Z. Braunerová i E. Orlik chovali velký obdiv k japonskému umění. Z. Braunerová však narozdíl od E. Orlika nikdy Japonsko sama nenavštívila.

⁵³ Alexandra SMETANA: Japonské inspirace v *ex libris* Emila Orlika, in: Sborník pro *ex libris* a drobnou grafiku, 2003, 38

⁵⁴ Alexandra SMETANA: Japonské inspirace v *ex libris* Emila Orlika, in: Sborník pro *ex libris* a drobnou grafiku, 2003, 38

E. Orlik se velmi zajímal o techniku barevného dřevořezu a zvolení japonských motivů v ex libris dokládá jeho úzký osobní vztah k japonské kultuře.

Emil Orlik

Tvorba Emila Orlika, ovlivněná jeho cestou na Dálný východ, se zcela vymyká tvorbě tehdejších českých i německých umělců. Kudy vedla cesta umělce za japonským, čínským i korejským uměním a co předcházelo první cestě do Japonska?

Emil Orlik se narodil v Praze v Dlouhé třídě, v rodině pražského měšťana a krejčovského mistra Orlika. V Praze vystudoval Novoměstské gymnázium, po kterém už následovalo studium v zahraničí. Ucházel se o studium na mnichovské Akademii, ale protože dostatečně neovládal kresbu aktu, nebyl přijat. Svoji zručnost se snažil zdokonalit v soukromé škole u malíře H. Knirra, kde pobyl jeden a půl roku. Poté přešel na Akademii výtvarného umění k Willhelmovi von Lindenschmidtovi (1829-1895). Zároveň navštěvoval mnichovskou Pinakotéku, kde studoval Rembrandta H. van Rijna (1606-1669) a hospitoval ve škole leptu u F. L. Raaba, kde se důkladněji seznamoval s grafickou technikou a začínal experimentovat s technikami, které Raab sám neprovozoval ani nevyučoval, s akvatintou a suchou jehlou. Zde je původ jeho znalectví grafických technik. Po studiu odjel na jeden a půl roku do Prahy, kde vytvořil množství pražských motivů. Použil při tom, v Mnichově osvojené, techniky leptu, litografie, ale i dřevořezu, hrající v jeho následujícím tvůrčím období zásadní roli.

Po nedlouhém pobytu v Praze se vrátil zpět do Mnichova s touhou naučit se mnohem více, než mu Praha mohla v té době nabídnout. V Mnichově pobyl až do roku 1897. Toto období je pro sledování jeho zájmu o japonské umění zcela zásadní. Od roku 1896 studoval u Bernharda Pankoka. Společně experimentovali s leptem a s dřevořezem. Zde se pravděpodobně začal více zajímat o japonský barevný dřevořez.

V roce 1898 podnikl jedenáctiměsíční cestu po Evropě, navštívil Anglii, Skotsko, Holandsko, Belgii a Paříž. Ve Francii se zajímal o barbizonskou školu a francouzský impresionismus. Aby lépe porozuměl technice japonského barevného dřevořezu, jehož studiu se začal věnovat u Pankoka v Mnichově, rozhodl se v roce 1900 pro studijní cestu do Japonska. To je doba kdy panuje v evropské kulturní společnosti móda japonského umění. Ale většina umělců je odkázána pouze na zprostředkované informace o této vzdálené zemi. Emil Orlik představuje v tomto směru ojedinělou výjimku. Cesty na Východ byly v této době spíše doménou cestovatelů než umělců. Umělci se zaměřovali pouze na cesty po Evropě.

Cesta Emila Orlika do Japonska vedla přes Janov, Suez a Hongkong. Japonsko na umělce zapůsobilo svojí vyspělou kulturou. Navštěvoval grafické dílny dřevorytců a tiskařů. Podařilo se mu dokonale se naučit řemeslné technice japonského barevného dřevořezu. Pobyt v Japonsku vzbudil Orlikův velký zájem nejen o umění japonské, ale i čínské a korejské. Snažil se pochopit jejich podstatu. Práce z této doby mají ryze japonský charakter. S japonskými pracemi se shoduje ve výběru námětu, v tradiční kompozici, barevnosti a samozřejmě i v technice.

V evropském umění lze spatřit podobné recepce japonského umění, nikoliv ale v českých zemích. Nabízí se srovnání s tvůrčím postupem Vincenta van Gogha (1853-1890), inspirujícím se konkrétními díly japonského umělce Andóa Hirošigeho (1797-1858). V. Van Gogh si vybral Hirošigeho *Kvetoucí švestku v zahradě Kameido* (1857) [45] z cyklu *Sto pohledů na známá místa v Edu* (1856-1858). Sloužila mu jako předloha pro jeho japonérii *Strom v květu* (1886-1888) [46]. Ačkoliv námět, kompozice a volba barev jsou stejné, díla se liší svými rozměry, barevnými odstíny a co je podstatné, aplikací výtvarné techniky. Hirošige pracoval technikou barevného dřevořezu, Vincent van Gogh použil olej na plátně. Převedel tedy japonskou grafickou techniku na evropský způsob tradiční olejomalby.

Emil Orlik zvolil odlišný způsob práce. Zpracovával témata, vybíraná podle skutečnosti. Zároveň náměty na svých grafikách přizpůsoboval optice japonského umělce. Díky zaujatému studiu japonského umění, se Orlikovi podařilo vytvořit práce, potlačující evropské formotvorné stereotypy a vytvořil díla korespondující s japonskou výtvarnou estetikou. Využíval k tomu techniky nejen barevného dřevořezu, ale také litografie, barevného akvarelu, tuše, leptu nebo pastelů.

Velký soubor těchto prací byl představen roku 1902 na výstavě Krasoumné jednoty v Praze.

O jeho výjimečnosti v pražském uměleckém prostředí v době kolem roku 1900 se zmiňuje také Tomáš Vlček:

*„Praha měla ve svém středu jednoho z nejznámějších evropských obdivovatelů orientu, grafika a malíře Emila Orlika. Svým japanismem se vymyká z celého společenství pražských Němců, pro něž byla samotná Praha, jak křesťanská tak i židovská, místem vlastní exotiky.“*⁵⁵

Orlik přejal od japonských umělců jejich cit pro intimitu, s kterým nahlíží na lidský život. Prostřednictvím japonské tvorby Emila Orlika je možné poznat hlavní témata, která byla často znázorňovaná samotnými Japonci.

Z roku 1901 pochází Orlikova práce ***Poutníci na horu Fudži*** [47]. Opět se zde objevuje posvátná hora Fudži inspirující nespočet malířů, básníků či literátů. Orlikova grafika zobrazuje procesí poutníků, putujících na vrchol hory. Vychází tak z topografických obrazů zajímavých míst *meišóe*, mezi která patří i poutní místa a cesty. Zářící bílé tuniky poutníků barevně dominují celému výjevu a souzní se sněhem pokrytou horou. Hora je nenápadně umístěná do pravého horního rohu obrazu a splývá v množství špičatých klobouků kráčejících poutníků.

Na bílých tunikách se uplatňuje oblíbený princip japonských umělců, nečleněná barevná plocha. Tato záliba v plošnosti byla jedním z prvků,

⁵⁵ Tomáš VLČEK: Praha 1900, Praha 1986, 181

nacházející uplatnění v evropském secesním umění, mezi jejíž hlavní představitele Emil Orlik patřil.

Emil Orlik se nesnažil proniknout pouze do tajemství dokonalosti japonského barevného dřevořezu, ale věnoval se i tušové kresbě a barevnému akvarelu. Z roku 1901 pochází jeho *tušová skica stromu* [48], v jehož dvou částech, kmeni a koruně spojil kresebný realistický přístup s idealistickou tušovou malbou. O Emilu Orlikovi je známo, že neustále kreslil, dokonce ovládal kresbu oběma rukama a kresbu poslepu, dalo by se o něm říci, že byl kresbou posedlý. Proto není překvapující, že ho tušové umění japonských mistrů zaujalo. Japonská tušová kresba, která je podmíněná znalostí kaligrafie, je založená na pečlivém a trpělivém pozorování zobrazovaného předmětu, jenž je pak svižně, ale výstižně přenesen na podkladový materiál, kterým je zpravidla některý z mnoha druhů kvalitního papíru.

Orlikovy tušové kresby jsou součástí jeho deníkového záznamu z jeho první cesty po Japonsku a ostatních asijských zemích.

Obdobný námět nalezneme i v částečně kolorovaném dřevořezu Emila Orlika *Návrat domů* [49] z roku 1906. Emil Orlik patřil obdobně jako Henri Rivière k vášnivým sběratelům japonských dřevořezů. Jeho zapálení pro japonské umění bylo také podporované vřelým vztahem s předním evropským odborníkem na barevné dřevořezy Juliem Kurthem. V jednom z dopisů adresovanému tomuto znalci Emil Orlik kolem roku 1912 píše:

„Cit pro čisté vyjádření obsažený v japonských barevných dřevořezech na mě zapůsobil od prvního okamžiku, kdy jsem se s ním setkal. Horizontální linie stojí vždy v zajímavém poměru k vertikále. Japonští malíři vynalezli důvtipný a komplexní způsob jak vytvořit tvůrčí souhru mezi obrazovým povrchem a prostorem. (...) Také vynalezli motiv mřížky tvořený sloupy

stromů v popředí, ve střední vzdálenosti nebo v pozadí pro vyjádření určitého uměleckého efektu...“⁵⁶

Antonín Hudeček

Od konce devadesátých let devatenáctého století se v českém uměleckém prostředí čím dál více prosazuje secese jako nový umělecký sloh. Japonské prvky a východiska byla často v secesní tvorbě skrytá a její tvůrci nemuseli být přímo nadšenými obdivovateli japonského umění, aby se i v jejich tvorbě tyto komponenty objevily. Japonské stopy nalezneme ve většině děl až po pozorném zkoumání kompozičního uspořádání obrazu, charakteru linie nebo barevných odstínů.

Tak je tomu i v případě tvorby Antonína Hudečka (1872 – 1941). V jeho krajinomalbách lyrického charakteru, které jsou řazeny mezi nejlepší práce českého secesního symbolismu, lze najít několik příkladů skrytých japonismů, jejichž původ spočívá spíše ve znalosti francouzského symbolismu, než v důkladném studiu japonských předloh. Hudeček byl i u zrodu SVU Mánes jako jeho spoluzakladatel.

Pozoruhodný je obraz *V dešti [50]* z roku 1909. Skupinka lidí s deštníky kráčí v dešti topolovou alejí po rozbahněné cestě. Kompozice je tvořená výraznou dominantou vysokých štíhlých stromů, které obklopují hlavní figurální motiv. Alej tvořená jedním druhem navzájem si podobných stromů, je příkladem jednoho oblíbeného secesního znaku využívajícího multiplikace jednoho vizuálního elementu. Zároveň obrazová struktura tvořená výraznými vertikálami je charakteristickým prvkem japonského umění.

Pokud bychom obraz porovnali přímo s japonskými vzory, nabízela by se paralela s díly Kacušky Hokusaie, konkrétně například s jedním z jeho série barevných dřevořezů *Třicet šest pohledů na horu Fudži (1823- 1832)*, *Pohled na Fudži od čtvrti Hodogaya [51]*. Grafika vykazuje podobné

⁵⁶ Siegfried WICHMANN: The Japanese influence on Western art since 1858, London 1999, 234

motivy jako je řada vzrostlých štíhlých stromů s holými kmeny a skupina poutníků v předním plánu.

Není však příliš pravděpodobné, že by se Antonín Hudeček nechal inspirovat přímo Kacušíkou Hokusaiem, není ani nic známo o jeho vztahu k japonskému umění. Proto bych se přikláněla spíše k hypotéze, že Hudeček znal některá díla Francouze Henri Rivièrera, o kterých bylo referováno na stránkách časopisu *Volné směry*. Henri Rivièreovo obdivuhodné znalectví japonské grafiky se výrazně odráželo i v jeho tvorbě. U něho není ani pochyb o znalosti Hokusaiova cyklu s horou Fudži.

V souvislosti s Hudečkovým obrazem *V dešti* je třeba zmínit Rivièreovu barevnou litografii *Soumrak* [52] z roku 1894 ze série *Obrazy přírody*. Zde nalezneme nejen tutéž alej, ale i motiv mokré hlíny a stejnou ponurou náladu jako na Hudečkově obrazu. Navíc zaujme detail velké louže utvořené uprostřed zoraného pole, v níž se zrcadlově odráží část aleje na horizontu. Tento motiv se opakuje i v jiném Hudečkově, o devět let mladším díle, majícím s Rivièreovou grafikou shodný název *Soumrak (Večerní ticho)* [53], z roku 1900.

K motivu aleje a její vertikální kompozici se Hudeček vrací ještě o několik let později na obraze *Topoly v noci* [54] z roku 1904 – 1905. Řada topolů se stala i námětem francouzského malíře a obdivovatele japonského umění Clauda Moneta na obraze *Čtyři topoly* [55] z roku 1891.

Malíři ze skupiny Nabis opakovaně užívali tuto kompozici a je možné, že Hudeček se inspiroval i jejich tvorbou. K tomu odkazuje i charakter Hudečkových obrazů *Měsíční noc* [56] (1907) a *Letní večer* [57] (1908), které připomínají tvorbu Maurice Denise.

Edgar Degas jako prostředník japonských kompozic u Rudolfa Kremličky

Obdobně jako se v díle Antonína Hudečka objevily japonské inspirace prostřednictvím francouzského malíře Henri Riviera, tak i u Rudolfa Kremličky se lze setkat s obrazovými typy, které mají svůj základ v japonském umění, ale k autorovi se dostaly prostřednictvím francouzského malíře.

Rudolf Kremlička (1862 – 1932) vystudoval pražskou Akademii výtvarných umění, kde na něho zapůsobil nejvíce malíř Hanuš Schweiger. Malířova cesta k žánrovému realismu byla doprovázená studiem starého holandského malířství a francouzských impresionistů a postimpresionistů, zvláště Renoira, Degase, Matisse nebo Maneta. Svůj nezanedbatelnou stopu zanechalo i studium malíře Ingrese. Mezi léty 1910 až 1912 pobýval v Holandsku a Paříži.

Rokem 1915, kdy se začal pravidelně stýkat se skupinou *Tvrdošíjní*, začíná i jeho nová malířská orientace na ženské akty, která se odvíjí od obrazu *Děvče v bílém živůtku* (1915). Nastává období žánrových obrazů tanečnic 1916 až 1918 a intimní varianty toalet a koupání, které nezaprou silnou inspiraci kompozicemi Edgara Degase. Právě Degas byl zprostředkovatelem japonských kompozičních schémat, která se přirozeně začlenila do vývoje ženského aktu a byla inspiračním podnětem i pro další generace evropských malířů.

Japonští malíři byli velmi pečlivými a dobrými pozorovateli běžného lidského života a bez zábran otevřeně spodobovali scény z intimního života, které byly na vkus evropského diváka či malíře nezvykle otevřené a přímé. Docházelo k tomu, že v japonském umění se kompozice ženského aktu často stereotypně opakovala, oblíbené byly tzv. mateřské náměty, zobrazující matku s dítětem při různých činnostech jako je hra nebo koupel. Vznikaly ustálené formy pro vyjádření určitých činností.

Degas zvlášť zaujaly obrazy Kitagawy Utamara a jeho intimních pohledů na ženu při koupeli nebo česající si dlouhé vlasy. Příkladem je dílo Kitagawy Utamara *Žena při koupeli* [58] z roku 1788 ⁵⁷ a Degasova variace obrazové skladby *Koupající se z roku* [59] 1890. Dalším článkem by mohla být i *Osoušející se žena* [60] (1925) Rudolfa Kremličky.

V Kremličkově díle se vliv těchto Degasových japonských variací objevoval i po roce 1920. Dobře čitelnou ukázkou je Kremličkův obraz *Česající se děvče* [61] z roku 1922. Zobrazuje profil sedící dívky, držící v jedné ruce oválné zrcátko a druhou rukou si češe dlouhé splývavé tmavé vlasy. Při prohlížení tohoto díla vytanou na mysl četné Utamarovy elegantní kompozice dívek před zrcadlem. Dokonce i zpodobení obličeje je tak jako u Japonců zredukované pouze na hlavní znaky očí nosu a úst. Modelace obličeje je potlačena jednotným koloristickým podáním.

Roku 1925 se dostalo Kremličkovi uznání, když pařížské Luxembourg musée zakoupilo jeho obraz *Myjící se žena*.

Kremličkovy obrazy jako *Česající se* (1925), *Koupel*, *Ranní toaleta* nebo *Osoušející se žena* (1925) byly výtvarnými kritiky hodnoceny ve své době převážně kladně.

Křehké postavy japonských dívek a žen se mění na Degasových obrazech v objemnější figury odpovídající přirozenosti evropského ženského těla. Kremlička tuto hmotnost ještě umocňuje novoklasicistní robustní skladbou ženské figury, která je chápána jako slovanský typ krásy. Václav Nebeský tento model popisuje následujícími slovy:

„Tápal zkoušel, rval se o pravý výraz i o sám smysl malby, až, jak sám vyznává, najednou model vesnického děvčete z Českomoravské vysočiny mu zjevil podstatu vlastního uměleckého já. [...] Kremličkovi onen model neudal jen podstatu tvorby, nýbrž mu otevřel i nový svět představ, který dlouho hledal a jehož rytmus odpovídal rytmu jeho krve. Je to svět rozkvetlého, živočišného ženství, prosycený jakousi smyslnou tesknoutou.

⁵⁷ Klaus BERGER: Japonismus in der Westlichen Malerei 1860-1920, Mnichov, 1980, 28

Jsou to ženy dřičného, jadrného trupu, zaklesnutého v mohutné pánvi a pevně stojící na silných sloupech nohou. Ženy v důvěrnosti domova o samotě. Neboť jen o samotě mají ženy takové nestřežené chvíle dráždivého nepůsobu, jak je v moderní malbě první vyjádřil neúprosný analytik živočicha v ženě: Degas.“⁵⁸

Ale ani Degas by nedosáhl takového účinku bez podrobného zkoumání a obdivu japonského umění.

Kremličkovy akty jsou jedním z příkladů skrytého japonismu, který v evropském malířství již zdomácněl prostřednictvím díla Edgara Degase. Jedná se o japonismus, který se tolik liší od japonismů přelomu století. Japonismus se zde prolíná s mnoha jinými vlivy, v Kremličkových obrazech narůstá důraz na sociální obsah námětu a tak jako se ztrácí vliv Edgara Degase, vytrácí se i vše, co by mohlo mít právo být ze své podstaty považované za japonské.

Příklady osobností japonského umění Kacušky Hokusai a Kitagawy Utamara

Umělci, kteří se nechali inspirovat hlavně japonským uměním, byli často pod dojmem konkrétních japonských malířských osobností. V Evropě byli nejoblíbenější a nejznámější Kacuška Hokusai a Kitagawa Utamaro žijící na přelomu osmnáctého a devatenáctého století. Hokusai se stal předmětem zájmu ze strany mnoha umělců poté, co Félix Bracquemond objevil v roce 1856 v pařížském antikvariátu jeden z jeho dílů alba se skicami tzv. „manga“. Utamaro zaujal evropské malíře svými portréty krásných dívek, jejichž často erotický podtext vyhovoval senzualitě secesního umění. Díla obou umělců se objevovala na prvních výstavách japonského umění. Roku 1888 uspořádal v Paříži Samuel Bing výstavu Utamarových tisků. V devadesátých letech devatenáctého století byly vydány japonským

⁵⁸ Josef Richard MAREK: Rudolf Kremlička, in: Národní listy 65, 1925, č. 278, s. 13

umělcům Hokusaiovi a Utamarovi vlastní monografie od předního odborníka na japonské umění Edmonda de Goncourta.

Kacuška Hokusai je nejvíce známým používaným jménem slavného japonského umělce, jenž žil mezi léty 1760-1849 v Edu, dnešním Tokiu. Ve své době byl věhlasným odborníkem na čínskou malbu. Přesto se nejvíce proslavil svojí sérií dřevorezů *Třicet šest pohledů na horu Fudži* z roku (1823- 1832), která obsahuje i slavnou **Velkou vlnu v Kanagawě** [62]. Toto dílo zajistilo Hokusaiův věhlas nejen v Japonsku, ale po celém světě. Nejrozsáhlejším jeho počinem je patnáctidílný soubor Hokusaiova manga (1814), která obsahují na 4000 různých skic – květiny, zvířata, ptáky nebo život obyčejných lidí. Název *manga* má zde jiný význam, než jak ho chápeme v dnešní době. V tomto případě se nejedná o komiksové vyprávění založené na příběhu, ale o jakýsi vzorník námětů, často užívaný jako inspirační zdroj evropskými umělci už od padesátých let devatenáctého století. Jako *manga* jsou míněná jako „obrazy deseti tisíců věcí“, rychlé humorné až karikaturní skici lidí, věcí a zvířat. Jeho jednotlivé listy Hokusaiových *manga* se staly nejen v Paříži předmětem sběratelského zájmu

Hokusaiovy nejlepší práce vznikly kolem sedmdesátého roku jeho života, kdy ho inspirovalo především okolí posvátné hory Fudži. Hora Fudži byla tak, jako pro mnoho ostatních japonských umělců, symbolem tajemství a posmrtného života. Umělec byl členem buddhistické sekty Ničiren a celý život se snažil nahlédnout pod podstatu věcí a přiblížit se božským principům.

Dílo Kacušky Hokusaie výrazně ovlivnilo Arnošta Hofbauera. Jméno tohoto umělce souvisí s mladou generací kolem *Spolku výtvarných umělců Mánes*. A. Hofbauer se stal roku 1887 jeho zakládajícím členem a byl i členem redakce časopisu *Volné směry*, který SVU Mánes začal vydávat roku 1896.

A. Hofbauer vytvořil **plakát pro II. výstavu SVU Mánes [21]**, která proběhla ve dnech 3.-30. listopadu 1898 v Topičově salonu. Je přímou inspirací jedním z nejznámějších japonských dřevořezů umělce Hokusai *Velká vlna v Kanagawě* z cyklu *Třicet šest pohledů na Fudži*.

*„List známý pod jménem „Vlna“ překvapuje vždy novou krásnou dekorativností a rozvržením plochy, ohromuje velikostí rozbouřených vln a přepadávajícími loděmi naplněnými lidmi: hřebeny z pěny ve formě drápů jakoby ohrožovaly nepatrná lidská stvoření. List ten jest jednou z nejoriginálnějších kompozic.“*⁵⁹

Na tomto Hofbauerově plakátu je obraz tonoucího, jenž vynořuje z bouřlivé vlny hlavu a vztahuje ruku po záchranném pásu z lodi. Tento plakát poukazoval na dobovou problematiku tehdejšího uměleckého prostředí. Karel Matěj Čapek píše ve Světozoru:

*„Z lodi, představující výstavní podniky „Mánesovy“, zápasící s rozvlněným mořem, vymeten záchranný pás, dopadající k tonoucímu, po krk ve vlnách zapadajícímu.“*⁶⁰

Hofbauerova převratná inovace plakátové plochy nepřehlédnutelně ovlivnila následující vývoj plakátu v Čechách.

Velká vlna v Kanagawě zapůsobila také na Zdenku Braunerovou, což dokládá nedatovaná tušová **kresba s malou plachetnicí** uprostřed rozbouřeného moře [63]. Jde především o výrazný prvek velké přes malou rybářskou loďku přelévající se vlny, vyjadřující marný boj člověka s přírodními živly. Tato drobná kresba ukazuje, že motiv Braunerovou

⁵⁹ Arnošt HOFBAUER: Žaponské umění, in: Volné směry XII, 1908, 281-355

⁶⁰ Karel Matěj ČAPEK: Výstavní podniky „Mánesovy“, in: Lumír XXXIII, 1898-1899, č. 1, 10

natolik zaujal, že se sama pokusila o vlastní interpretaci. Avšak ve své volné malířské tvorbě se k ní již nevrátila.

V zachovaném skicáři Braunerové, z blíže neurčené pařížské výstavy japonských malířů, je i jedna *skica s poznámkou Hokusai [64]*. Na skice, provedené tužkou, je načrtnuto několik elegantních ženských figur v kimonech a se slunečníky při procházce u řeky. Takových námětů lze najít v japonském malířství velmi mnoho a nejen od věhlasného Hokusaie.

Dílo japonského umělce Kacušiky Hokusaie, zcela jiným způsobem avšak silně zapůsobilo také na malíře Willi Nowaka. Nowak byl nejmladším členem *skupiny Osma*, založené roku 1907. Spolu s malíři Bedřichem Feiglem (1884-1965) a Emilem Pittermannem (1885-1936) představovali německé křídlo skupiny. Stejně jako jeho kolegové, prošel krátkým obdobím vlivu francouzského malíře Honoré Daumiera, avšak jeho následující výtvarná tvorba se odvíjela zcela odlišným směrem.

Ještě během studií na malostranském gymnáziu, objevil v knihovně svého strýce Karla Riegra, monografii Hokusaie s černobílými reprodukcemi, mezi nimiž byl i výběr *z Třicet šest pohledů na horu Fudži* (1823 – 1832).⁶¹ Tato kniha se stala celoživotním Nowakovým průvodcem.

Malíř hledal způsob jak převést jemnost Hokusaiových dřevořezů do evropské techniky olejomalby. Charakter pastózní olejové malby Nowakovým záměrům nevyhovoval. Rozhodl se pro jemné tahy štětce, tvořící krátké barevné stopy, avšak lišící se od postimpresionistického pointilismu. Aby postihl lyrickou atmosféru krajiny, volil světlé šedomodré a šedozelené barevné tóny. S Hokusaiem měl společný způsob práce v tématických řadách, které začínal tvořit od roku 1908. První jeho práce v tomto duchu, zaujaly na druhé výstavě Osmy, uspořádané roku 1908, malíře Emila Fillu, vášnivého sběratele a znalce japonského a čínského umění. Z tohoto setkání vzniklo celoživotní přátelství.

⁶¹ Václav FORMÁNEK: Vilém Nowak. Kapitoly o životě a díle, Praha 1977, 11

Na zmíněné výstavě byl poprvé vystaven Nowakův obraz *Labská krajina* (1908) [65]. Před divákem se rozevírá pohled ze stanoviště výletní vyhlídky na široký tok řeky Labe a jeho rozprostírající se rovinaté okolí. Výjev je v prvním plánu shora rámován rozložitými korunami vysokých stromů, jejichž štíhlé kmeny pohled ohraničují a zároveň znepokojivě narušují. Téměř středu obrazu akcentuje kmen stromu, jenž kompozici obrazu člení na dvě plochy, z nichž na jedné dominuje šedomodrá plocha vodní hladiny a na druhé šedozelený prostor labské přírody.

Willy Nowak ve své tvorbě kladl velký důraz na duchovní rozměr a život krajiny, který často konfrontoval s postavou člověka, harmonicky splývající s velkým řádem přírody. Takovýto filozofický postoj ke krajinomalbě je zásadní i pro veškerou tvorbu japonských krajinářů, jejichž hlavním záměrem není věrohodné zachycení podoby přírody, nýbrž snaha nalézat a vystihnout její skryté filozofické podtexty.

Asijská krajinomalba se vyvinula v Číně v průběhu 3.-6. století. Krajinomalba byla znázorňovaná na horizontálně nebo vertikálně uspořádaných dlouhých svitcích. Stavbu prostoru určuje pohled shora a paralelní perspektiva s potlačeným horizontem. Japonská krajinomalba čerpala po dlouhá léta z čínského malířství. Obrazy krajin se snažily podchytit hlavně atmosféru a náladu místa v dané denní době nebo ročním období. Obraz určité přírodní situace byl podáván ve stejném smyslu jako portrét člověka. Vyvinul se zkratkovitý styl krajinomalby, zřikající se detailů a vyvolávající zejména duchovní prožitek.

V japonském umění se v sedmnáctém století stala veduta, opírající se o staré formy, oblíbeným tématem v okruhu mistrů ukijoe. Šířily se dřevořezy s pohledy na Fudži a záznamy z cesty spojující dvě hlavní města.

V japonském umění byla krajinomalba váženým oborem výtvarného umění, úzce souvisejícím s místními filozofickými proudy a náboženstvím.

Evropské a japonské vnímání žánru krajinomalby se výrazně liší. Zatímco v Evropě si své uznání musela pracně vydobýt, v Japonsku patřila krajinomalba vždy k základním a velmi váženým žánrům.

Roku 1908 Willi Nowak vytvořil obraz *Labská krajina* (1908) [65], který se stal iniciačním obrazem v dlouhé řadě obdobných říčních motivů, kterým se W. Nowak věnoval až do konce života. Obdobně jako krajiny japonských umělců i Nowakovy obrazy lákají k filozofické meditaci. V obraze *Labská krajina* je překvapivě zároveň modifikovaná citace slavného obrazu německého romantického malíře Caspara Davida Friedricha (1774 – 1810) *Krajina z ostrova Rujany* [66]. Oba malíře spojoval zájem o podchycení spirituality krajiny, v němž David Friedrich zacházel až do mysticismu. *Krajina z ostrova Rujany* má obdobnou kompozici s *Labskou krajinou* Willi Nowaka, tvořenou širokou vodní hladinou i zarámování výjevu stromy, jejichž zelené koruny se v horní části obrazu spojují. Tak jako na Friedrichově obraze, je i v *Labské krajině*, přírodní výřez doplněn stafáží lidských postav umožňující tak konfrontaci člověka se zákony přírody.

Je zjevné, že W. Nowak našel u Caspara Davida Friedricha náповědu pro řešení jeho dilematu spojení náboje na obrazech japonského umělce Hokusaie s evropskou malířskou tradicí. Podařilo se mu tak vytvořit zajímavou výtvarnou syntézu obou myšlenkových názorů.

Barevný expresionismus Václava Špály

Zdá se jako pravděpodobné, že práce japonského umělce Kacušky Hokusaie měly částečně vliv i na Václava Špálu (1885-1946), jednu z největších českých výtvarných osobností první poloviny dvacátého století.

Počátky Špálovy tvorby jsou spjaty se soukromou krajinářskou školou Ferdinanda Engelmüllera (1867-1924) a kurzem figurálního kreslení a

modelování na Uměleckoprůmyslové škole. Na Akademii výtvarných umění v Praze studoval od roku 1903 do roku 1905, kdy ze školy dobrovolně odešel. V roce 1909 byl přijat do SVU Mánes. V té době byl ovlivňován francouzskými malíři Paulem Gauguinem, Vincentem van Goghem nebo Agustem Renoirem. Vytváří si svůj osobitý malířský styl založený na spontánnosti a energických úhozech štětcem. Rozvíjí barevnou skladbu obrazu odpovídající fauvismu, kterou uplatnil na krajinných kompozicích z let 1907 a 1909, kdy pobýval v Dalmácii. Na krátkou dobu propadá vlivu Fillových a Kramářových názorů a roku 1911 vystupuje z SVU Mánes, aby se stal spoluzakladatelem Skupiny výtvarných umělců. Nicméně pro názorové neshody a dogmatickou přísnost Emila Filly se po pouhém jednom roce členství vrací zpět do SVU Mánes. V roce 1914 je odveden do války, po jejímž konci se opět zapojil do českého kulturního života. Od roku 1918 do roku 1924 byl členem skupiny Tvrdošijných. Ve dvacátých letech podnikal časté krajinářské pobyty ve středních Čechách. V roce 1936 se stal předsedou SVU Mánes.

Roku 1911 se vydal na studijní cestu do Paříže, z níž se zachoval cestovní deník se skicami, obsahujícími kromě náčrtů děl francouzských malířů, i odkazy na japonské umění. Lze předpokládat, že právě zde, při četných návštěvách galerií a muzeí se blíže seznámil i s tvorbou Kacušky Hokusai. Barevná skladba a výrazné odstíny byly tím, co především Václava Špálu na tomto japonském malíři zaujalo. Václav Špála patřil mezi první české malíře, kteří se důkladně zabývali asijským uměním. Dokládá to i jeho článek *Povaha japonského umění*⁶², publikovaný v roce 1913 v časopise *Volné směry* u příležitosti výstavy japonských dřevorezů a kreseb v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, uspořádané výtvarným kritikem Sigismundem Bouškou (1867-1942).

Zatímco Willy Nowak byl zaujat Hokusaiovým lyrickým obsahem krajin, V. Špála využil výrazného odstínu pro dramatizaci krajinných výjevů. Senzitivní cítění Václava Špály a jeho příklon k intimnosti krajinomalby

⁶² Václav ŠPÁLA: *Povaha japonského umění*, in: *Volné směry* VII, Praha 1913, 25

jako hlavnímu námětu, stál i za jeho odchodem ze Skupiny výtvarných umělců v roce 1911.

Barevné kombinace modré a červené na Špálových obrazech odkazují možná ještě více k jinému japonskému umělci Andóvi Hirošigemu (1797 – 1858). Pokud si prohlédneme jeho soubor *Sto pohledu na známá místa v Edu* (1856 - 1858), nalezneme na většině grafik výrazný akcent sytě červené a tmavě modré barvy. Hirošige využívá červenou k zobrazení rudého západu slunce, jehož paprsky se rozpíjejí na hladině temně modrého moře. Jinde jako na obrazu *Most Kanasugibaši* (1857) je červená použita na prapory slavnostního průvodu a výrazně umocňuje výslednou expresivitu celku. Hirošigeho smysl pro barevný akcent mohl být pravděpodobně spouštěcím inspiračním impulsem pro Václava Špálu a jeho obrazy z desátých let dvacátého století jako je akvarel *Autoportrét [67]* (1914) nebo olejomalba *Čekající [68]* z roku 1918. Oproti japonskému mistrovi se Špála snažil pomocí barevné redukce o zjednodušení znaku do elementární podoby.

V. Špála postupoval svým osvědčeným způsobem, při kterém pracuje s rytmizací a fasetováním barevné plochy.

Mezi hlavní dominující barvy Hirošigeho *Pohledů na známá místa v Edu* patří také barva zelená. Ta se u Špály neobjevuje hned od začátku, ale objevuje se postupně od roku 1918. Příkladem je obraz *Uherská krajina [69]* (1918) nebo *Tři ženy u vody (Koupání, 1919) [70]*. Špálovo kuboexpresionistické ztvárnění krajiny je samo o sobě v českém malířství ojedinělé. Špála se v těchto krajinách obrací k poněkud drobnějším štětcovým dotykům, odpoutává se od přísné geometrie. Tyto obrazy stojí na počátku Špálových krajin tzv. „zeleného období“ poloviny dvacátých let, po kterém následovalo období krajin zahalených do inkoustově modrého odstínu.

Mlýn na Otavě [71] je téměř monochromaticky laděným modrým obrazem. Zde kromě Hirošigeho mohlo zapůsobit i dílo mistra Hokusaie, na jehož grafikách výrazně převažuje podobný odstín modré. Zatímco na

jiných svých obrazech zachází s kontrastem ostrých barevných tónů červené, modré nebo zelené, zde mu k podtržení dramatického účinku skromně posloužila pouze bílá.

Japonské barevné dřevořezy vždy působí na evropského diváka svojí nespoutanou barevností. O podobný účinek se snažil i Špála ve svých obrazech. Barevná řešení byla vždy v popředí umělcova intenzivního zájmu. Určující byla barva v její čisté podobě. Svůj výtvarný styl podřizující se roli barvy neopustil ani při tvorbě zátiší s kyticemi.

*„Barva znamenala pro něho nadále strukturně převažující, určující prvek orficko – expresivního původu.“*⁶³

Sám Václav Špála se o barvě vyjadřuje vlastními slovy:

*„Barva mi dává akci obrazové dynamiky, která se mnohdy projadřuje až hudební poetickou barevností. Barva jako tvárný živel působí v obrazové souhře, řízené naším duchem. Co je tu různých možností, obměn a nových výrazových světů!“*⁶⁴

Výsledný expresivní účinek obrazu nevylučuje jistou lyričnost námětu. Špála tvořil intuitivně a finální dílo působí jistou dynamičností a dojmem rychlého provedení, který je typický spíše pro japonskou kaligrafii než japonské dřevořezy. Špála se dlouhodobě zajímal o japonské umění, o čemž vypovídá i jeho stať *Povaha japonského umění* z roku 1913, kde přiznává i inspiraci expresionistických malířů japonským uměním:

„Víme, že mnohé podstatné složky umění třeba Seuratova a Signacova, Goghova, Matissova a mnohé snahy expressionismu jsou určeny vlivem japonského umění. To je odvaha v barevných skvrnách, v hbitosti a lehkosti

⁶³ Jaroslav SLAVÍK: Tvrdošijní, in: Dějiny českého výtvarného umění 1890 – 1938 IV/I, Praha 1998, 304

⁶⁴ Václav ŠPÁLA: Z časů mládí, in: Volné směry XXXVI, 1940 – 41, 163

postřehu, v plochách a harmoniích, jež dávají nový druh obrazové soustavy. Japonský výraz je letmý, břítký jednoduchý, pracuje poznámkovitě, ale zaznamenává vždy vše nejnutnější, tak shrnuje třeba více drobných forem v jednu zhuštěnou, souhrnou a synthetickou... [...] Tato jistá úryvkovitost může být nehrubší základní charakteristikou japonského umění. [...] Snaha po překvapování vedla k originalitě nezvyklých výseků přírody, někdy až přehnaným, jak to nalézáme u Hokusai a Hirošiga, kde se kompozice často nahrazuje vtipným výkrojem skutečnosti.“⁶⁵

Další významnou osobností, jež měla vliv na mnoho umělců po celém světě, byl Kitagawa Utamaro žijící v rozmezí let 1753 a 1806. Společně s Hokusaiem patří mezi největší japonské malíře a mistry dřevořezu ukijoe. Proslavil se zejména svými mistrovskými kompozicemi „obrazů krasavic“ tzv. bidžin'e. Během života vytvořil i mnoho přírodních studií, ilustrovanou knihu hmyzu, ale také práce s erotickými náměty tzv. „šunga“. Jeho práce objevili pro Evropu pařížští umělci, které upoutal, mimo jiné, Utamarův způsob zacházení s fragmentem. Vytvořil si svojí osobitou jemnou barevnost, evokující kovový prach. Mezi jeho nejznámější grafické série patří *Deset typů ženské fyziognomie* (1793), *Slavné krasavice z Eda* (1793) nebo *Sníh, měsíc a květiny Zeleného domu* (1793-1795).

Ve Středočeském muzeu v Roztokách je uchováván *skicář na japonsku* Zdenky Braunerové, obsahující figurální kresby podle japonských předloh. Jako vzor jí byla grafická díla umělců Utamara a Hokusai, jež pravděpodobně shlédla, podle zápisu ve skicáři, na pařížské výstavě *L'Exposition de maitres anciens japonais na Ecole des Beaux-Arts* roku 1888. Je pravděpodobné, že se jedná o výstavu uspořádanou Samuelem Bingem na níž bylo prezentováno 763 dřevořezů. Dvě kresby na začátku skicáře jsou vytvořené podle Utamarova díla *Lovkyně škeblí awabi na*

⁶⁵ Václav ŠPÁLA: Povaha japonského umění, in: Volné směry XVIII, 1913, 84 - 85

břehu mořském [72]. Utamarův originál se skládá ze tří částí a tvoří tak jakýsi triptych, v japonském umění nazývaný „sanmai cuzuki“⁶⁶. Braunerová překreslila dvě ze tří částí, levou a střední část [73, 74]. Na levém obraze polonahá dívka sedí na mořském břehu, máčející si jednu nohu ve vlnách, v kterých se prohánějí malé rybky. Za ní stojí další dívka, skloněná a prstem ukazující na ryby pod hladinou. Vlny moře jsou zde naznačené tenkými opakujícími se linkami, bez výrazného detailu. Braunerová ve svém skicáři tento náznak ještě více zjednodušila na několik nesouvislých vlnovek. Na druhém obraze Japonka s volně rozhaleným kimonem, kojí malé dítě. Za sebou má položený proutěný košík s úlovkem. Rukopis kreseb Braunerové je velmi jemný a uvolněný.

Arnošt Hofbauer ve svém pojednání o *Žaponském umění* píše přímo o tomto tisku Utamara:

*„Zmíněný tisk jest snad v Evropě nejhledanější, a proto se stal svrchovaně vzácným. Byl kdysi Goncourtem získán za 40 franků, dnes však stojí několik tisíc franků.“*⁶⁷

Ve skicáři je ještě jedna kresba tužkou odkazující k Utamarovi. Jedná se, pro Utamara, o typickou ženskou figuru, která se vzhlíží v zrcadle. Divák spatřuje dívčin obličej v odrazu v zrcadle, neboť postava sedí zády k němu.

Některým z těchto Utamarových obrazů se nechal pravděpodobně inspirovat Arnošt Hofbauer při tvorbě plakátu *Hana Kvapilová, Recitace* [75] z roku 1899.

Arnošt Hofbauer umístil na plakátové ploše postavu herečky H. Kvapilové před zrcadlo, čímž je na plakátu spodobněná dvakrát, ale ze dvou různých úhlů. Užil přitom jemných teplých barev v mělké ploše. Kompozice tohoto plakátu odkazuje na Utamarovy portréty krasavic, tzv. „bidžin“ e“.

⁶⁶ Helena HONCOPOVÁ: Knihy řezané do dřeva: japonská knižní grafika 17. – 19. století. Katalog výstavy Národní galerie v Praze 1997, Praha 1997, 202

⁶⁷ Arnošt HOFBAUER: Žaponské umění, in: Volné směry XXII, 1908, 281-355

Hofbauer se ve své stati *Žaponském umění* (1908) zmiňuje o Utamarovi velmi podrobně. Obdivuje v jeho díle zejména krásu ženské figury a dokonalé barvy grafických tisků. Hofbauera pravděpodobně inspiroval hlavně *Utamarův dřvořez*, na němž je žena hledící do zrcadla [76]. Utamaro vytvořil za svůj život několik variant tohoto námětu. A. Hofbauer zachytil postavu z různých pohledů a použil přitom pastelovou šedo zelenou, žlutohnědou i červenou, aby co nejvíce podtrhl krásu a půvab slavné herečky a její proměny vzhledem k roli.

Každý z autorů prezentovaných děl byl ovlivněn jiným způsobem japonským umělcem Hokusaiem. Na Zdenku Braunerovou a Adolfa Hofbauera zapůsobila *Velká vlna v Kanagawě*, dřvořez, jenž byl citován a nejrozmanitějšími způsoby parafrázován několika generacemi umělců jak v Evropě, tak i v samotném Japonsku. Vlna jako výrazový prvek a ornamentální vzor byla aplikována mnoha secesními malíři. Avšak *Velká vlna v Kanagawě* měla vliv na styl znázorňování vlny jako samotného subjektu. Zároveň samotné téma zápasu člověka s vodním živlem je tématem srozumitelným všem lidem různých kultur.

Tušová kresba Z. Braunerové cituje slavnou Hokusaiovu práci způsobem vážícím se ještě k secesnímu lineárnímu tvarosloví. A. Hofbauer využil hlubšího významu Hokusaiova díla k vyjádření tehdejšího stavu v českém výtvarném umění. Vycházel ze zmíněné jasné srozumitelnosti a silného výrazového potenciálu obrazu k vyjádření vlastní myšlenky. Zároveň se mu zvolenou formou přednesu podařilo reformovat podobu moderního plakátu. Takovým příkladem je i originální řešení plakátu *Hana Kvapilová; Recitace*, jenž využívá tvorbu Kitagawy Utamara.

Na příkladech tvorby těchto dvou významných českých osobností je patrný rozdílný vztah k japonskému umění. V případě Z. Braunerové se jednalo spíše o romantickou zálibu narozdíl od Hofbauerova silného zájmu podloženého důkladným studiem umění Japonska. Avšak Braunerové

oblíba japonského umění byla založena na přímém poznání těch nejlepších prací, jež bylo možné v té době v Evropě shlédnout.

V případě krajin Willy Nowaka a Václava Špály se nejedná o citaci konkrétního Hokusaiova díla. Willy Nowaka zaujala lyrická atmosféra Hokusaiových dřevořezů, zatímco Václava Špálu jejich nezvykle výrazná barevnost, což dokládá, že každý z autorů vycházel z jiných materiálů. Je známo, že Nowakovi byly předlohou černobílé reprodukce. Celkové barevné ladění Špálových obrazů, má svůj základ v silné působivosti výrazných barev Hokusaiových dřevořezů. Václav Špála obdobně jako A. Hofbauer patřil ke znalcům japonského umění.

Těchto několik příkladů vědomé citace či inspirace Hokusaiovou tvorbou dokládá, jak velký dojem udělalo na některé umělce setkání s takovou veličinou japonského umění, jako byl Kacušika Hokusai a chuť s jakou umělci přijímali zcela nové a osvěžující podněty.

Ve skicáři Zdeňky Braunerové se nachází ještě několik kreseb podle blíže nespecifikovaných japonských originálů. Jedná se o *studie* elegantních dívek, jejichž figura je formována ostrými obrysy *kimona* [77]. Obdobné studie dívek v kimonu bychom našli i ve skicáři Emila Orlika. Braunerová prováděla skici buď akvarelem, nebo pouze tužkou.

Kimono bylo oblíbeným japonským motivem, který se stal hlavním námětem mnoha francouzských impresionistických malířů. Malíře lákaly jejich pestré barevné a asymetrické vzory. Roku 1876 namaloval Claude Monet svou ženu ve stylizované póze v kimonu v aranžmá japonských vějířů [78]. Od Georga Hendrika Breitnera je znám obraz Červené kimono z roku 1893 [79] nebo od Jamese McNailla Whistlera *Dáma v kimonu* [80]. Stylizovanou podobu japonských pestrých kimon bychom našli samozřejmě u secesního malíře Gustava Klimta [81]. Několik studií kimona nalezneme i ve skicáři Emila Orlika [82].

Japonský vliv se projevil dokonce i v tehdejší pařížské módě a ovlivnil i podobu dámských účesů.

Evropští malíři okouzlení japonským uměním často vycházeli ze stejných výtvarných vzorů. Braunerová si do svého skicáře zaznamenala postavu dívky opřené o zábradlí terasy s výhledem na široou vodní hladinu [83]. Dívka stojí k divákovi zády ve výrazném esovitém postoji. Touto výtvarnou předlohou, pravděpodobně provedenou v barevném dřevořezu, byl zaujat i americký malíř James McNaill Whistler, kterého vedla k vytvoření akvarelové skici a olejomalby *The Balcony* v letech 1867 – 1870 [84]. Na skice ještě více, než na výsledném obraze vyniknou rysy původní předlohy. Ve skicáři se nachází také dvě kresby s námětem japonských tradičních legend [85, 86]. Regionální pověsti s postavami z jiného světa, duchové a různé příšery a monstra jsou součástí japonské kulturní tradice a provázejí každodenní život Japonců. Postavy duchů byly velmi oblíbené v divadle kabuki a dosáhly intelektuálního vrcholu ve ztvárnění herci v divadle Nó. Do Evropy se dostalo povědomí o japonském divadle prostřednictvím barevného dřevořezu a zájem o svět japonských legendárních postav vzbudily listy, jež tvořily celé díly Hokusiových manga. Japonští umělci dokázali vyjádřit religiozní obsah námětu, aniž by se vzdali jisté grotesknosti. Rozmanité příběhy z podsvětí vyjadřovali překvapivou realistickou narativností. Kacuška Hokusai věnoval těmto námětům ve svých manga několik samostatných děl.

Vystavené obrazy, které Braunerovou tak zaujaly, že si je překreslila do svého skicáře, však s největší pravděpodobností nepocházejí od slavného mistra, neboť pod skicami je dopsané datum 1780. V té době bylo Hokusiovi přibližně dvacet let a vznik prvních listů manga je datovaný do roku 1814. Jednalo se tedy nejspíš o jiného japonského umělce. Kresba zkrvavené nahé ženy s dlouhými černými vlasy, která drží v náručí malé dítě, je sice nápadně podobná Hokusaiově obrazu *Fantom* ze sbírky Manga, ale ve skicáři Braunerové je poznámka *Apparition de cent Monstres 1780*. Druhá kresba zobrazuje kostlivce vycházejícího z mokřadu.

Následuje *několik akvarelových kreseb s námětem mnicha* [87, 88]. Na jedné kresbě s mnichem se v pozadí rýsuje hora Fudži zahalená v růžovém

oparu kumulujících se mraků, které se téže podobě objevily o několik let později na ilustracích Braunerové k *Pohádce máje*.

Vybrané motivy asijského umění v českém malířství a grafice

Pokud porovnáme japonské umění s uměním evropským, všimneme si, že se některé náměty často opakují a mají svoje vlastní pravidla či návyky pro zobrazení, lišící se od těch evropských. Objevují se přírodní a figurální náměty, které jsou v evropském umění nové nebo jsou vyjádřeny zcela odlišným stylem. Patří mezi ně například, hmyz, kohouti a slepice, vodopády, déšť, sníh, bambus, iris, vodní vlna, vějíř, kimono a jiné.

Irisy byly například oblíbeným námětem secesního umění. A byly typickým a častým japonismem užívaným mnoha evropskými umělci, mezi něž patřili například Ernst Hermann Walther, Otto Eckmann, Carl Thiemann nebo Claude Monet. S oblibou byly používány k výzdobě časopisů a knižních obálek a ex libris. Velké uplatnění našly v uměleckém řemesle jako například na vázách Anny Boudové z přelomových let devatenáctého a dvacátého století. Stejný motiv využila i na dekorativních linkách na stránkách časopisu *Volné směry*. Květinové vzory se staly nepostradatelným prvkem secesního dekorativního ornamentu.

Bambus a jeho vztah k obrazu na plakátu Vojtěcha Preissiga byl zmíněn již výše, Hokusaiova *Velká vlna v Kanagawě* zapůsobila na Zdenku Braunerovou nebo Arnošta Hofbauera, stylizovaná podoba deště byla zaznamenána na ilustracích Ladislava Šalouna nebo Adolfa Hoffmeistera. Vějíř v kombinaci s kimonem použil pro své ex libris Emil Orlik. Ne pro všechny náměty je možné snadno najít v českém malířství odpovídající paralelu. V následující kapitole bude věnovaná pozornost několika vybraným motivům.

Strom má v asijském umění několik symbolických významů a zaujímá v něm zásadní postavení. V tradičním evropském umění je osamoceně

stojící strom chápaný jako strom života, zvláště v období romantismu. Tento význam dále využívají a rozšiřují secesní a symbolistní umělci. V japonském umění je častá konfrontace stromu s jiným živým objektem jako je hmyz, pták nebo člověk.

V roce 1900 Orlik vytvořil grafiku *Strom* [89]. Emil Orlik si vybral pro svoji grafiku vrbu na počátku jara, strom v čase pučení. Ornamentální struktura visících vrbových větví zaplňuje celou plochu obdélníkového formátu. Tato struktura souvisí s oblibou japonských umělců narušovat obrazovou plochu různým šrafováním [90], jako tomu bylo i v případě ilustrace Ladislava Šalouna pro Havlasovu *Japonskou pohádku o dvou dědcích*, kde se toto šrafování uplatnilo na prvku deště. Do levého dolního rohu E. Orlik zakomponoval postavu mladé Japonky v kimonu, stojící zády k divákovi a směřující svůj pohled ke stromu. Barevnost grafického listu je laděná do jemných čajových odstínů, jež harmonují s oranžovým vzorem na dívčině kimonu. Splývavé větve vrby vytvářejí mřížku, typickou pro obrazové kompozice japonských umělců. Orlik tento, pro Evropana, nezvyklý prvek vnímal a snažil se ho pochopit a následně i využít ve svém díle. Výsledný výjev má klidný meditativní obsah.

V předchozím příkladu se Orlik snažil o vyjádření japonského motivu japonskou tradiční technikou barevného dřevořezu. Z jeho cesty do Japonska se zachovalo i několik tušových kreseb, mezi nimiž je i *studie Stromu* [48] z roku 1901. Kmen stromu je kresebně propracovaný a kontrastuje s odlišným ztvárněním koruny, kterou provedl tlustými tahy štětce. Orlik se nechal inspirovat tradiční asijskou technikou tušové kresby, která se snaží o vyjádření podstaty úspornými prostředky několika málo dobře uvážených tahů štětcem. V evropském malířství se obdobně nechal inspirovat například Félix Vallatton, který roku 1911 namaloval tzv. *Studii stromů* [91].

Vojtěch Preissig, jako jeden z nejvýznamnějších českých grafiků první poloviny dvacátého století, se důkladně seznámil s japonským uměním během svého pobytu v Paříži, kde žil v letech 1897-1903. V grafické dílně Augusta Schmidta se zdokonaloval v grafické technice dřevořezu. Studoval japonské předlohy, stal se sběratelem japonské grafiky a některé dřevořezy si i sám překresloval. Z japonských prací přejal pro některá svá díla asymetrickou kompozici, kterou nezřídka uplatňuje i v užité grafice.

V jeho volné grafice se často jako výrazný kompoziční prvek objevuje motiv kmene stromu nebo větve zasahující do prvního plánu výjevu. Tento motiv má s největší pravděpodobností svůj základ v Preissigově dobré znalosti díla japonského umělce Andóa Hirošigeho, především jeho cyklu *Sto pohledů na slavná místa v Edu* (1856-1858). V Paříži se v roce 1893, konala výstava Andó Hirošigeho, po které jeho popularita mezi umělci ještě vzrostla.

Motiv kmene stromu se v Preissigově tvorbě objevuje opakovaně v průběhu několika let.

Z roku 1905 pochází barevná akvatinta ***Strom v květu*** [92]. Mohutná bohatě rozkvetlá koruna stromu, jehož kmen diagonálně zasahuje z pravého okraje grafiky do jejího středu, zaujímá většinu obrazové plochy. Jemnost barevného podání růžových květů a celkové lyrické ladění je obdobou kultivovaného přednesu přírodních jevů, jak je lze nalézt u japonských dřevorytců.⁶⁸

Na grafice z roku 1908 ***Hradčany*** [93] je ještě více patrná diagonálně vedená větev stromu, která výrazně kontrastuje s bílým pozadím s námětem zasněženého Pražského hradu. V japonském umění je využíváno fragmentu k náznaku většího celku, pro vyjádření toho, co se nachází mimo obraz.⁶⁹ Stejný přístup byl už popsán u ilustrací Ladislava Šalouna nebo Zdenky Braunerové.

⁶⁸ Tomáš VLČEK: Vojtěch Preissig 1873 – 1944. Katalog výstavy Galerie Václava Špály, Nová síň, 22. 10. – 24. 11. 1968, Praha 1968, nepag.

⁶⁹ Rie OGAWA: Japonismus v Čechách, in: Nový Orient 58, 399 - 409

Jiným příkladem Preissigovy grafiky s námětem stromu, která byla svým způsobem ovlivněná japonským uměním, je lept z roku 1908 *Zasněžený les* [94]. Umělec na ní zachytil interiér lesa pokrytého sněhem. Opět se objevuje velký kontrast bílé plochy s tmavou barvou kmenů stromů. Výrazným dekorativním prvkem jsou velké bílé sněhové vločky, projektované na pozadí lesa. Pro japonské umění jsou typické takto stylizované sněhové vločky a objevují se na mnoha zimních výjevech tamních grafiků, i v tvorbě již zmíněných Andóa Hirošigeho nebo Kacušky Hokusae. Jako příklad může posloužit grafika Utagawy Kunisady *První zimní sníh* z roku 1810 [95]. Způsob spodobnění interiéru lesa v sobě nezapře poučení francouzskými malíři z okruhu skupiny *Nabis*, jako byl například Maurice Denis, patřící mezi velké obdivovatele japonského umění.

Jiný charakter má studie provedená tužkou ke knize Františka Mužíka-Zachara *The House* z roku 1916 [96]. Opět se jedná o zachycení lesního interiéru, ale secesní linie je zde nahrazena elementárnějšími formami, které tvoří účinnou optickou skladbu. Zachovaná je multiplikace jednoho prvku, v tomto případě kmene stromu, doplněná kompozičně výrazným akcentem diagonály. Zachovalo se několik studií tohoto námětu, na nichž je možné sledovat umělcovo řešení prostorových problémů, poutajících jeho tvůrčí myšlení během amerického pobytu. Většinu ilustrací knihy tvoří jeden obměňovaný námět stromu, jehož větve zasahují do středu obrazového pole. Větve stromů byly vhodným námětem pro vyjádření nové struktury plošného prostoru s využitím geometrie. Barevné řešení je elegantně vyvážené a redukované na červenou, černou a bílou. Preissig se snažil o vyjádření vztahů mezi skladbou přírodních forem a skrytými geometrickými soustavami.⁷⁰ Tento přístup ho následně dovedl až k tvorbě koláží. Kniha samotná nebyla nikdy dokončena a není znám ani text Františka Mužíka.

⁷⁰ Tomáš VLČEK: Vojtěch Preissig 1873 – 1944. Katalog výstavy Galerie Václava Špály, Nová síň, 22. 10. – 24. 11. 1968, Praha 1968, nepag.

Oblíbený motiv kmene stromu nebo části větve se objevuje i na kresbě tužkou *Z cyklu ročních období – Zima* [97] z roku 1944. Pohled na zimní zasněženou krajinu je rámován kmenem stromu. V této kresbě ustupují problémy s řešením geometrické struktury obrazu a V. Preissig se v ní navrácí ke klasické jednoduše pojaté kresbě.

Tygr jako zvíře vyskytující se výlučně na asijském kontinentu symbolizuje v buddhistickém náboženství sílu. S buddhismem se dostal přes Indii, Čínu a Koreu do Japonska. V Japonské mytologii zaujímá tygr přední místo vedle fénixe nebo draka. Tygr je vnímán v souvislosti s měsícem, neboť na lov se vydává s příchodem měsíce a mizí s východem slunce. Kolem tygra se tak vyvinulo mnoho legend. Věřilo se, že například jeho drápy a fousy mají léčivou sílu, a proto sloužily pro výrobu rozličných elixírů. Tygr jako symbol síly se často objevoval i na ozdobných páskových sponách a na lakovaných skříňkách. V Číně a Koreji vznikaly dlouhé svitky, na nichž malíři zachycovali ostražitě plížící se kočkovité šelmy, tedy nejen tygry čímž vyjadřovali obdiv k těmto zvířatům [98, 99]. Motiv tygra převzali evropští malíři na konci devatenáctého století. Napětí zvířecí soustředěné pózy, blýskající se oči a také dekorativní zbarvení srsti, bylo oblíbeným námětem pro malíře kolem roku 1900.⁷¹

V českém malířství se tygr objevil u Arnošta Hofbauera, v jeho *tušové malbě* z roku 1905 [100]. Na obraze čtvercového formátu jsou vyobrazeny dvě tygří hlavy, jedna z pohledu „en face“, druhá v zákrytu a z profilu. Upřený pohled tygra vzbuzuje respekt před nebezpečnou šelmou a zároveň vyvolává dojem zvířecí důstojnosti a vznešenosti. V Hofbauerově *Žaponském umění* je reprodukce japonské malby z počátku 19. století *Tygr u vodopádu* [101]. Jedná se o typ zobrazení tygra ve zmíněné plíživé a soustředěné pozici.

Častým výjevem s motivem šelmy je zápas dvou zvířat. Dynamický pohyb *bojujících tygrů* zachytil na olejomalbě z roku 1918 Maxmilián

⁷¹ Siegfried WICHMANN: Japonisme, London 1999, 94

Švabinský [102]. Expresivita dvou zápasících šelem je umocněna zachycením třetího zvířete v momentu prudkého skoku. Dekorativní zbarvení tygří srsti splývá s okolní vysokou trávou.

Umělci často přejímali konkrétní motivy z asijského umění, tak jak to bylo už naznačeno v kapitole o vlivu Hokusaie a Utamara. Strom nebo lineární struktura deště byly využívány k naznačení diagonální kompozice, zbarvení tygří srsti či sněhové vločky působily zase svojí dekorativní složkou.

Na nedávné (2007) výstavě Jindřicha Štyrského v Domě U Kamenného zvonu byly mimo jiné vystaveny i dvě malby s námětem japonské architektury s červeným lampionem z roku 1922. Tento, pro tvorbu Štyrského, nezvyklý námět vybízí k pátrání po tom, co bylo inspiračním impulsem pro takovýto námět.

Datum vzniku obrazů spadá do doby, kdy byl Štyrský spjat s českou avantgardní *Novou skupinou*, která vznikla proměnou členů *Uměleckého svazu Devětsil* roku 1922. Jedním z charakteristických znaků této skupiny bylo velmi senzitivní prožívání života všemi smysly. Štyrský společně s ostatními členy objevoval nové možnosti, které moderní svět nabízel. Díval se na okolní svět optikou básníka – umělce, toužil po dobrodružství, tak jak to naznačuje i ve své básni *Alkohol a růže*.

„Žijeme. Máme poezii: západů slunce, turistiky (restauranty na zříceninách), (autovily), sportu [...], alkoholů, dobrodružství, lásek a flirtů, francouzské kuchyně. [...]“⁷²

Japonský námět obrazu, který však stejně tak dobře může být i námětem čínským, může pramenit právě z jakési romantické touhy po nevšedním, poetickém, vzdáleném a neuchopitelném světě.

Obraz je laděný do jemných pastelových tónů vyvolávajících dojem mlhavé vzpomínky.

⁷² Jindřich ŠTYRSKÝ: *Texty*, Praha 2007, 11

„Moderní malíř se učí všude, ač nepracuje podle přírody ani podle modelů. Příroda a svět staly se mu vzorníkem, seznamem forem tvarů, barev, nuancí, z nichž kombinuje své ráje. Jednoho dne zahlédne nuanci růžového obláčku letícího při západu a tento tón připomene a transformuje se mu ve vzpomínku sametové dívčí šíje, kterou kdysi líbal. Tvoří, vzpomínaje na tyto pocity, a jeho dílo vyvolává v citlivém diváku pocit něhy dávno ztracené a znovu nalezené. Divák sám si potom mechanicky tento pocit konkretizuje “⁷³

Závěr

Konkrétní příklady tvorby vybraných českých umělců, z období konce devatenáctého století až třicátých let století dvacátého, dokazují, že citlivé vnímání japonského umění v kombinaci s kvalitním uměleckým vyjádřením a individuálním přínosem autora dalo vzniknout zajímavým a přitažlivým pracím. Výběr příkladů užití japonismů jsem prováděla s ohledem na význam a kvalitu jejich prací či na význam samotného autora v kontextu vývoje českého výtvarného umění.

Tvorba českých umělců aplikující prvky nazývané jako japonismy, obsahuje jak drobná a nenápadná díla, tak i práce monumentální a velmi významné nejen z pohledu recepce japonské inspirace, ale i z pohledu celkového vývoje českého umění. V různé míře, kvalitě i významu se japonismy objevovaly v českém umění ve všech hlavních oborech výtvarného umění a uměleckého řemesla, zahrnující drobnou grafiku, knižní ilustraci, plakátovou tvorbu nebo volnou malbu.

Pronikání vlivů japonského umění do českého výtvarného umění probíhalo od konce devatenáctého století a souviselo se zájmem západní civilizace o kulturu Japonska, která do té doby nebyla tolik známá. Díky japonským reformám Meidži roku 1868 se Japonsko otevřelo západnímu světu a

⁷³ Jindřich ŠTYRSKÝ: Texty, Praha 2007, 28

následně i českým umělcům. Stále větší množství informací a především vzrůstající kvalita těchto informací prezentovaných prostřednictvím odborných publikací, reprodukcí, výstavní činnosti a v neposlední řadě také díky specializovaným obchodům, měly nezastupitelný vliv na poznávání a chápání japonského umění.

Japonismy pronikaly do českého malířství díky silným kulturním a uměleckým vazbám na francouzské umění a světové kulturní centrum Paříž. Velmi velkou roli měly pobyty českých umělců v Paříži, kde pracovali pod bezprostředním vlivem francouzských umělců podléhajících kouzlu Japonska již od dob impresionismu v sedmdesátých letech devatenáctého století.

Jistou opožděnost českých umělců v tomto ohledu nelze chápat jako negativní, neboť japonismus není vlastním uměleckým stylem vázaným na konkrétní časové období, ale projevuje se již od prvních pokusů v minulých staletích až do současnosti. Nový inspirační zdroj byl se zájmem přijímán také vzhledem ke stále narůstajícímu požadavku individuálního uměleckého vyjádření autora a jeho touhy po originálním výrazu. Z tohoto hlediska lze chápat český vývoj jako opožděný, avšak vztahuje se spíše k celkovému českému vývoji umění, kde japonismus je jeho pouhou součástí. K tomuto zpoždění se vyjadřuje Miloš Jiránek na stránkách Volných směrů takto:

„(...) počaly se akcentovati dekorativní možnosti barvy, v souvislosti s celým velkým hnutím moderní architektury a uměleckého průmyslu (...) V tom všem stáli jsme tu velmi bezradní; počítám za velikou přednost generace, k níž si pokládám za čest náležeti, že instinktivně pochopila, kterak jest její přední povinností orientovati se, dohoniti, co zanedbáno, a postaviti se technicky na evropskou basi. Byli jsme uneseni opojnou ctižádostí spolupracovati na dnešním evropském umění, přinést mu podíl svojí racy – ale co nám všechno k tomu scházelo! Scházela nám všechna

tradice, scházelo nám téměř 30 let vývoje, který jsme chtěli dohoniti za 10 let.“⁷⁴

Z japonského umění zaujala české umělce nejvíce tvorba předních japonských mistrů Kacušiky Hokuasie, Andóa Hirošigeho nebo Kitagawy Utamara. Čeští i evropští malíři vycházeli často ze stejných předloh nebo je alespoň zaujali ti samí mistři. Jejich díla působila na evropské a tedy i české autory svou neobvyklou barevnou skladbou, prostorovou kompozicí, perspektivou nebo konkrétními náměty. Do svých prací přejímali smysl pro asymetrii (V. Preissig), jež se stala jedním z hlavních znaků secesního umění, obrazový formát (A. Mucha), cit pro plochu a barevnou harmonii (L. Marold, A. Hofbauer, V. Špála) nebo celkovou kompozici využívající často fragmentárního zobrazení námětu. Zajímavými díly jsou vědomé citace konkrétních děl japonských umělců, jako byla Hokusaiova Velká vlna v Kanagawě nebo Utamarovy obrazy krasavic.

Zatímco u některých umělců jsou projevy japonské inspirace skryté a na první pohled nesnadno dešifrovatelné (Z. Braunerová, A. Hudeček, R. Kremlička, V. Špála) u jiných se stalo Japonsko jejich velkým zdrojem tvůrčího potenciálu (E. Orlik, V. Preissig, A. Hofbauer). Dalo by se konstatovat, že čím jsou díla časově vzdálenější od první aplikace japonismů do evropského malířství, tím je jejich čitelnost komplikovanější a méně nápadná a jednoznačná.

Největší vliv mělo japonské umění na český moderní plakát. Na vývoji českého moderního plakátu se také nejvíce projevil těsný kontakt českých malířů s Paříží. Vývoj moderního světového plakátu byl zapříčiněn především právě díky znalosti japonské grafiky. Uvážíme-li, že první plakáty Toulouse Lautreca inspirované japonským uměním vznikaly na počátku devadesátých let devatenáctého století a první moderní plakáty A. Hofbauera nebo L. Marolda roku 1898, přijalo české prostředí tyto změny s poměrně malým časovým odstupem.

⁷⁴ Miloš JIRÁNEK: O českém malířství moderním, Volné směry XIII, Praha 1909, 258-259

Do českého výtvarného prostředí se infiltrovaly nové motivy, kterým do té doby nebyla věnované taková pozornost a způsob jakým byly některé náměty zobrazovány. Patří mezi ně například znázornění prudkého deště nebo hustého sněhu – tyto zdánlivě drobné detaily dokázaly naprosto proměnit výsledný charakter výtvarného díla. Přijímání nových motivů bylo naprosto spontánní či intuitivní a umělci se nenechali odradit nesrozumitelným a od evropské tradice odlišným vnímáním jejich ikonografického významu.

Nejvíce japonismů lze nalézt v dílech z přelomu devatenáctého a dvacátého století a v následujících deseti až patnácti letech, kdy se stalo japonské umění jakousi módou rozšířenou mezi široké vrstvy obyvatelstva, nejen tedy do uměleckých a intelektuálních kruhů, avšak i v letech následujících japonismus nemizí z českého umění a zcela se odpoutává od secesní tradice a ojediněle se objevuje jako integrovaný prvek umělecké tvorby moderních autorů (R. Kremlička, V. Špála, J. Štyrský).

Výtvarné projevy zájmu evropských malířů o japonské umění se neobešly bez zpětné vazby, kdy se mnozí japonští moderní malíři naopak snažili tvořit v duchu moderních evropských stylů, a v Japonsku tak vznikaly umělecké školy specializující se na evropskou techniku, na kterých vyučovali jak japonští, tak evropští umělci.

Japonismus v prvních desetiletích dvacátého století měl ještě jednu neopominutelnou roli, a to byl jeho vliv na vzbuzení zájmu i o jiné mimoevropské kultury, jako bylo umění Číny, Indie či primitivních národů. Skončilo tak období čerpající výhradně z evropské (později i americké) kulturní tradice a antického dědictví a obohatilo se o nové inspirační podněty.

Závěr

Citlivé vnímání japonského umění v kombinaci s kvalitním uměleckým vyjádřením a individuálním přínosem autora dalo vzniknout vždy zajímavým a přitažlivým pracím. Tvorba českých umělců aplikující prvky nazývané jako japonismy, obsahuje jak drobná a nenápadná díla, tak i práce monumentální a velmi významná nejen z pohledu recepce japonské inspirace, ale i z pohledu celkového vývoje českého umění. V různé míře, kvalitě i významu se japonismy objevovali v českém umění ve všech hlavních oborech výtvarného umění a uměleckého řemesla.

Pronikání vlivů japonského umění do českého výtvarného umění probíhalo od konce devatenáctého století a souviselo se zájmem západní civilizace o kulturu Japonska, která do té doby nebyla tolik známá. Díky japonským reformám Mejdži roku 1868 se Japonsko otevřelo západnímu světu a následně i českým umělcům. Stále větší množství informací a především vzrůstající kvalita těchto informací byly prezentovány prostřednictvím odborných publikací, reprodukcím, výstavní činnosti a v neposlední řadě také díky specializovaným obchodům.

Japonismy pronikaly do českého malířství díky silným kulturním a uměleckým vazbám na francouzské umění a její světové kulturní centrum Paříž. Velmi velkou roli měly pobyty českých umělců v Paříži, kde byli pod bezprostředním vlivem francouzských umělců, kteří podléhali kouzlu Japonska již v období impresionismu.

Jistou opožděnost českých umělců v tomto ohledu nelze chápat jako negativní, neboť japonismus není vlastním uměleckým stylem vázaným na konkrétní časové období, ale projevuje se již od prvních pokusů v minulých staletích až do současnosti.

Z japonského umění zaujala české umělce nejvíce tvorba předních japonských mistrů Kacušky Hokuasie, Andóa Hirošigeho nebo Kitagawy Utamara. Jejich díla působila na evropské a tedy i české autory svou neobvyklou barevnou skladbou, prostorovou kompozicí, perspektivou nebo konkrétní náměty. Do

svých prací přejímali smysl pro asymetrii (Preissig), jež se stala jedním z hlavních znaků secesního umění, obrazový formát (Mucha), cit pro plochu a barevnou harmonii (Marold, Hofbauer, Špála) nebo celkovou kompozici využívající často fragmentárního zobrazení námětu. Zajímavými díly jsou vědomé citace konkrétních děl japonských umělců, jako byla Hokusaiova Velká vlna v Kanagawě nebo Utamarovy obrazy krasavic.

Zatímco u některých umělců jsou projevy japonské inspirace skryté a na první pohled nesnadno dešifrovatelné (Braunerová, Hudeček, Kremlička, Špála) u jiných se stalo Japonsko jejich velkým zdrojem tvůrčího potenciálu (Orlik, Preissig, Hofbauer).

V největší míře měl vliv japonského umění na český moderní plakát, kde se mimo jiné také nejvíce uplatnily těsné kontakty českých malířů s Paříží. Uvážíme-li, že první plakáty Toulouse Lautreca inspirované japonským uměním vznikaly na počátku devadesátých let devatenáctého století a první moderní plakáty A. Hofbauera nebo L. Marolda roku 1898, přijalo české prostředí tyto změny s poměrně malým časovým odstupem.

Do českého výtvarného prostředí se infiltrovaly nové motivy, kterým do té doby nebyla věnovaná taková pozornost a způsob jakým byly některé náměty zobrazované. Patří mezi ně například znázornění prudkého deště nebo hustého sněhu – takovéto zdánlivě drobné detaily dokázaly naprosto proměnit výsledný charakter výtvarného díla.

Seznam reprodukcí

1. Fotografie Emmy Destinové, kolem 1905
2. Eduard Manet: Portrét Emila Zoly, olej na plátně, 1867-1868
3. Henri Rivière: 36 pohledů na Eiffelovu věž, barevná litografie, před r. 1900
4. Šimůnek: Plakát výstavy Enriquq Stanko Vráze v Panorama Gee, barevná litografie, 1899
5. Fotografie Japonské čajovny na Jubilejní výstavě v Praze, 1908
6. Josef Váchal: Titulní list knihy Jakuba Demla Hrad smrti, barevný dřevořez, 1912
7. Josef Váchal: Neprachov, barevný dřevořez, 1914
8. Fotografie Zdenky Braunerové v Roztokách, 1898
9. Fotografie Zdenky Braunerové v Roztokách, 1898
10. Fotografie Henri Toulouse Lautreca v kimonu a panenkou,
11. Plakát firmy Jan Kluge a spol., chromolitografie, s.d.
12. Plakát Obchodního domu Staněk, 1908
13. Interiér Obchodního domu Staněk, 1908
14. Luděk Marold: Obálka časopisu Paleta, tuš na papíře, 1889
15. Alfons Mucha: Gismonda, 1894
16. Eizan, Dívka s dopisem, barevný dřevořez, 1. pol. 19. století
17. Eisen, Mladá dívka, barevný dřevořez, 1. pol. 19. století
18. Maurice Denis: Madame Ranson s kočkou, olej na plátně, 1892
19. Luděk Marold: Plakát Náš dům v asanaci, barevná litografie, 1898
20. Arnošt Hofbauer: Plakát I. výstavy spolku Mánes, 1898
21. Arnošt Hofbauer: Plakát II. výstavy spolku Mánes, 1898
22. Vojtěch Preissig: Topičův salon, barevná litografie, 1907
23. Sessű Tójó: Bambus, tuš, 1496
24. Jindřich Hlavín: Starý japan, barevná litografie, 1910
25. Zdenka Braunerová: Ilustrace Pohádky máje, 1897
26. Zdenka Braunerová: Ilustrace Pohádky máje, 1897
27. Zdenka Braunerová: Ilustrace Pohádky máje, 1897
28. Kacušika Hokusai: Pout' ze Sta pohledů na horu Fudži, 1834-1835
29. Zdenka Braunerová, Ex libris Daria Milkauda, tuš

30. Utagawa Kuniyoši: Tokiwa-Gozen, barevný dřevořez, 1843
31. Zdenka Braunerová: drak, Ilustrace Moderní revue
32. Zdenka Braunerová: drak, Ilustrace Moderní revue
33. Ladislav Šaloun: Ilustrace pro Japonskou pohádku o dvou dědcích, 1917
34. Ladislav Šaloun: Ilustrace pro Japonskou pohádku o dvou dědcích, 1917
35. Ladislav Šaloun: Ilustrace pro Japonskou pohádku o dvou dědcích, 1917
36. Ladislav Šaloun: Obálka knihy Japonská pohádka o dvou dědcích od Jana Havlasy, 1917
37. Ladislav Šaloun: Ilustrace pro Japonskou pohádku o dvou dědcích, 1917
38. Andó Hirošige: Velký most – Náhlý déšť, barevný dřevořez, 1857
39. Zdenka Braunerová: Ex libris Miloše Martena, dřevořez, s. d.
40. Emil Orlik: Ex libris E. Orlika, 1902
41. Japonská kovová spona
42. Emil Orlik: Ex libris E. Orlika, 1902
43. Utagawa Tojokuni: Herec Segawa Roko IV, barevný dřevořez, 1807
44. Emil Orlik: Ex libris Gustava Jacobyho, dřevořez, 1906
45. Andó Hirošige: Kvetoucí švestka v zahradě Kameido z cyklu Sto pohledů na slavná místa v Edu, barevný dřevořez, 1856-1858
46. Vincent van Gogh: Strom v květu, olej na plátně, 1886-1888
47. Emil Orlik: Poutníci na horu Fudži, barevný dřevořez, 1901
48. Emil Orlik: Skica stromu, tuš,
49. Emil Orlik, Návrat domů, kolorovaný dřevořez, 1906
50. Antonín Hudeček, V dešti, olej na plátně, 1909
51. Kacušika Hokusai: Pohled na Fudži od čtvrti Hodogaya, barevný dřevořez, 1823-1832
52. Henri Rivière: Soumrak, barevná litografie, 1894
53. Antonín Hudeček: Večerní ticho; Soumrak, olej na plátně, 1900
54. Antonín Hudeček: Topoly v noci, olej na plátně, 1904-1905
55. Claude Monet: Čtyři topoly, olej na plátně, 1891
56. Antonín Hudeček: Měsíční noc, olej na plátně, 1907
57. Antonín Hudeček: Letní večer, olej na plátně, 1908
58. Kitagawa Utamaro: Žena při koupeli, dřevořez, 1788

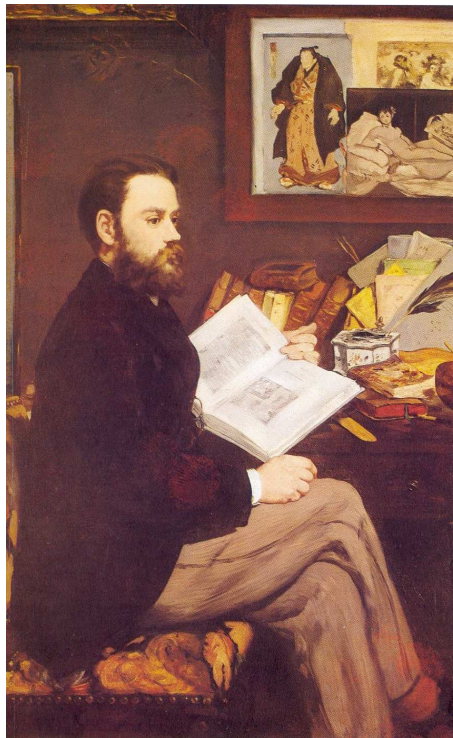
59. Edgar Degas: Koupající se, pastel, 1890
60. Rudolf Kremlička: Osoušející se, olej na plátně, 1925
61. Rudolf kremlička: Česající se, olej na plátně, 1922
62. Kacuška Hokusai: Velká vlna v Kanagawě z cyklu Třicet šest pohledů na horu Fudži, barevný dřevořez, 1831
63. Zdenka Braunerová: Vlna, tuš na papíře, s. d.
64. Zdenka Braunerová: Skica podle Hokusaie, tužka na papíře, s. d.
65. Willy Nowak: Labská krajina, 1908, olej
66. Caspar Friedrich David: Krajina z ostrova Rujany, olej, 1818 – 1819
67. Václav Špála: Autoportrét, olej na plátně, 1914
68. Václav Špála: Čekající, olej na plátně, 1918
69. Václav Špála: Uherská krajina, olej na plátně, 1918
70. Václav Špála: Tři ženy u vody; Koupání, olej na plátně, 1919
71. Václav Špála: Mlýna na Otavě, olej, 1930
72. Kitagawa Utamaro: Lovkyně škeblí awabi na břehu mořském, 1800
73. Zdenka Braunerová: Skica podle Utamara – Lovkyně škeblí awabi na břehu mořském, s.d.
74. Zdenka Braunerová: Skica podle Utamara – Lovkyně škeblí awabi na břehu
75. Arnošt Hofbauer: Hana Kvapilová: Recitace, 1899
76. Kitagawa Utamaro, Dívka před zrcadlem, barevný dřevořez,
77. Zdenka Braunerová: studie kimona, tužka, s.d.
78. Claude Monet: Monetova žena v kimonu, olej na plátně, 1876
79. George Hendrik Breitner: Žena v červeném kimonu, olej na plátně, 1893
80. James McNaill Whistler: Dáma v kimonu, olej na plátně,
81. Gustav Klimt: studie kimona, tužka na papíře, s.d.
82. Emil Orlik: Studie dívky v kimonu, kolem r. 1900
83. Zdenka Braunerová: figurální studie, akvarel,
84. James McNaill Whistler: The Balcony, olejomalba, 1867-1870
85. Zdenka Braunerová: studie s námětem japonské legendy, s.d.
86. Zdenka Braunerová: Studie s námětem japonské legendy, s.d.
87. Zdenka Braunerová: studie mnicha, s.d.
88. Zdenka Braunerová: studie mnicha, s.d.

89. Emil Orlik: Strom, barevný dřevořez, 1900
90. Kacuška Hokusai: Hora Fudži spatřená z bambusového háje z cyklu Sto pohledů na horu Fudži, barevný dřevořez, 1823-1832
91. Félix Vallatton, Studie stromů, olej na plátně, 1911
92. Vojtěch Preissig, Strom v květu, barevná akvatinta, 1905
93. Vojtěch Preissig, Hradčany, barevná akvatinta, 1908
94. Vojtěch Preissig: Zasněžený les, akvatinta, 1908
95. Utagawa Kunisada: První zimní sníh, barevný dřevořez, 1810
96. Vojtěch Preissig: The House, studie tužkou, 1916
97. Vojtěch Preissig: Z cyklu ročních období – Zima, tužka, 1944
98. Připisováno korejskému malíři Sim Sajonovi: Tygr, tuš, 18. století
99. Utagawa Kunihoši: Tygr, 1839
100. Arnošt Hofbauer: Tygr, studie, 1905
101. Japonský umělec: Tygr u vodopádu,
102. Maxmilián Švabinský: Tygři, olej, 1918

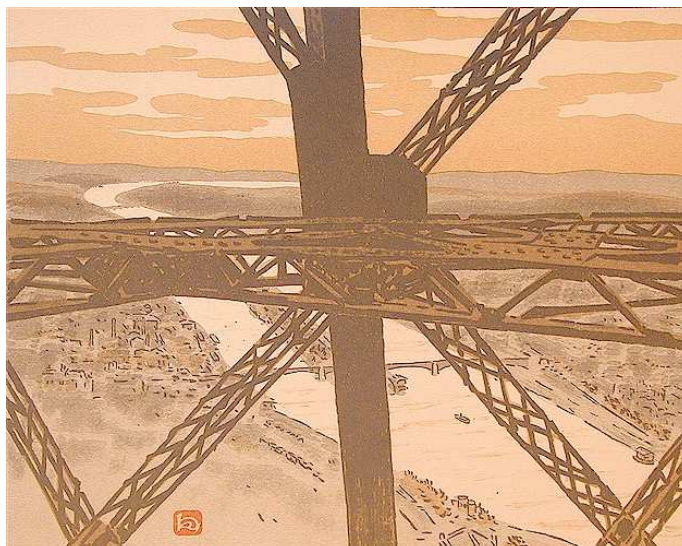
Obrazová příloha



1. Fotografie Emmy Destinové, kolem 1905



2. Eduard Manet: Portrét Emila Zoly, olej na plátně, 1867-1868



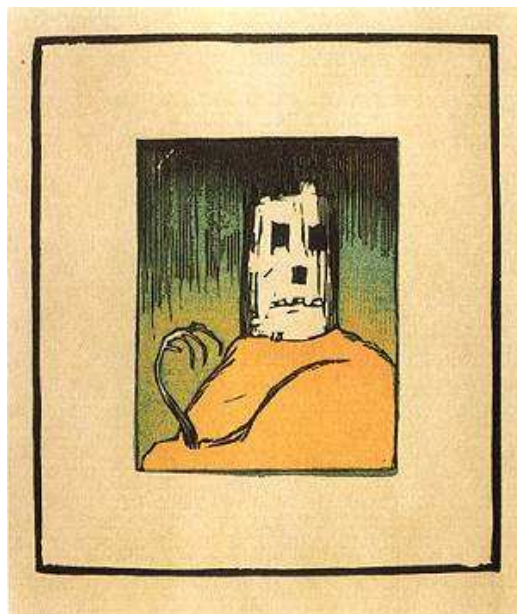
3. Henri Rivière: 36 pohledů na Eiffelovu věž, barevná litografie, před r. 1900



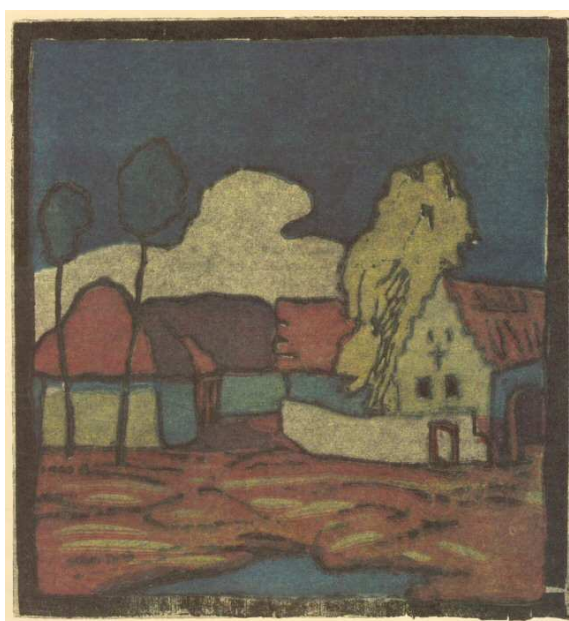
4. Šimůnek: Plakát výstavy Enriquet Stanko Vráze v Panorama Gee, barevná litografie, 1899



5. Fotografie Japonské čajovny na Jubilejní výstavě v Praze, 1908



6 .Josef Váchal: Titulní list knihy Jakuba Demla Hrad smrti, barevný dřvořez,
1912



7. Josef Váchal: Neprachov, barevný dřvořez, 1914



8. Fotografie Zdenky Braunerové v Roztokách, 1898



9. Fotografie Zdenky Braunerové v Roztokách, 1898



10. Fotografie Henri Toulouse Lautreca v kimonu a panenkou



11. Plakát firmy Jan Kluge a spol., chromolitografie, s.d.



12. Plakát Obchodního domu Staněk, 1908



13. Interiér Obchodního domu Staněk, 1908



14. Luděk Marold: Obálka časopisu Paleta, tuš na papíře, 1889



15. Alfons Mucha: Gismonda, 1894



16. Eizan, Dívka s dopisem, barevný dřevorez, 1. pol. 19. století



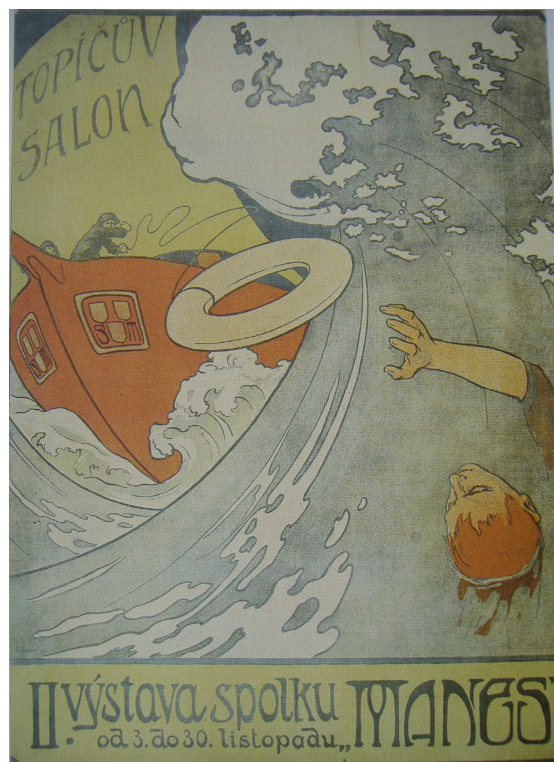
17. Eisen, Mladá dívka, barevný dřevorez, 1. pol. 19. století



18. Maurice Denis: Madame Ranson s kočkou, olej na plátně, 1892



19. Luděk Marold: Plakát Náš dům v asanaci, barevná litografie, 1898



20. Arnošt Hofbauer: Plakát I. výstavy spolku Mánes, 1898



21. Arnošt Hofbauer: Plakát II. výstavy spolku Mánes, 1898



22. Vojtěch Preissig: Topičův salon, barevná litografie, 1907



23. Sesshū Tōjō: Bambus, tuš, 1496



24. Jindřich Hlavín: Starý japan, barevná litografie, 1910

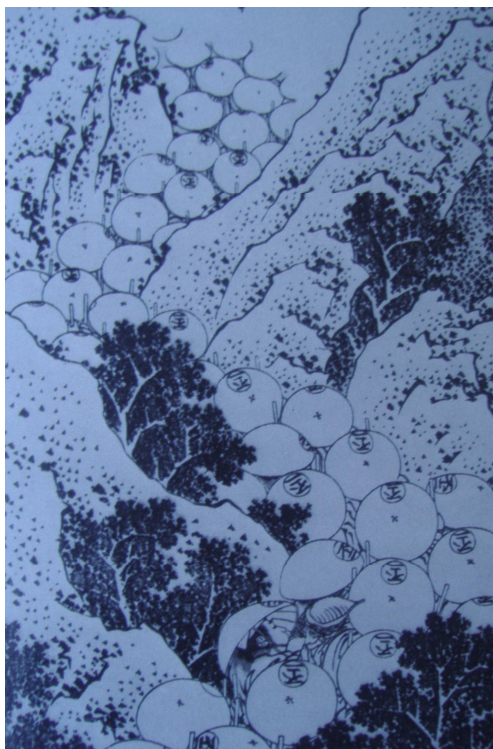


25. Zdenka Braunerová: Ilustrace Pohádky máje, 1897

26. Zdenka Braunerová: Ilustrace Pohádky máje, 1897



27. Zdenka Braunerová: Ilustrace Pohádky máje, 1897



28. Kacuška Hokusai: Pout' ze Sta pohledů na horu Fudži, 1834-1835



29. Zdenka Braunerová, Ex libris Daria Milkauda, tuš



30. Utagawa Kuniyoši: Tokiwa-Gozen, barevný dřevorez, 1843



31. Zdenka Braunerová: drak, Ilustrace Moderní revue



32. Zdenka Braunerová: drak, Ilustrace Moderní revue



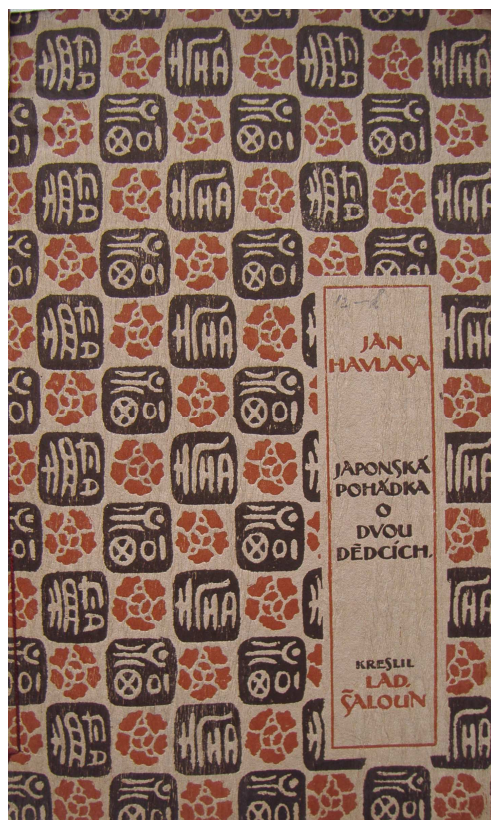
33. Ladislav Šaloun: Ilustrace pro Japonskou pohádku o dvou dědcích, 1917



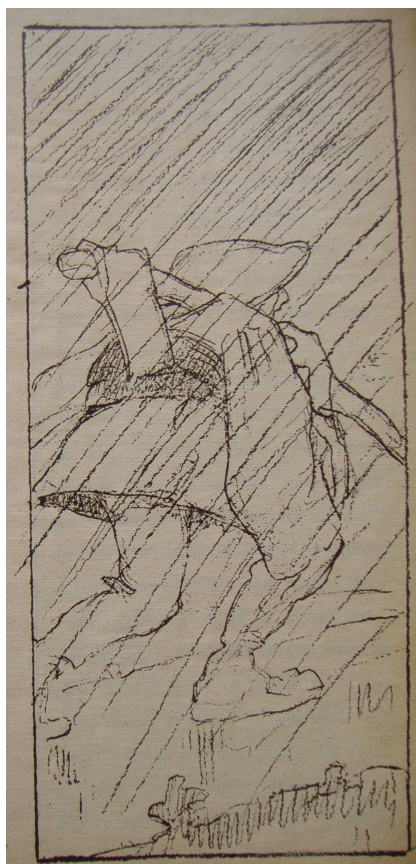
34. Ladislav Šaloun: Ilustrace pro Japonskou pohádku o dvou dědcích, 1917



35. Ladislav Šaloun: Ilustrace pro Japonskou pohádku o dvou dědcích, 1917



36. Ladislav Šaloun: Obálka knihy Japonská pohádka o dvou dědcích od Jana Havlasy, 1917



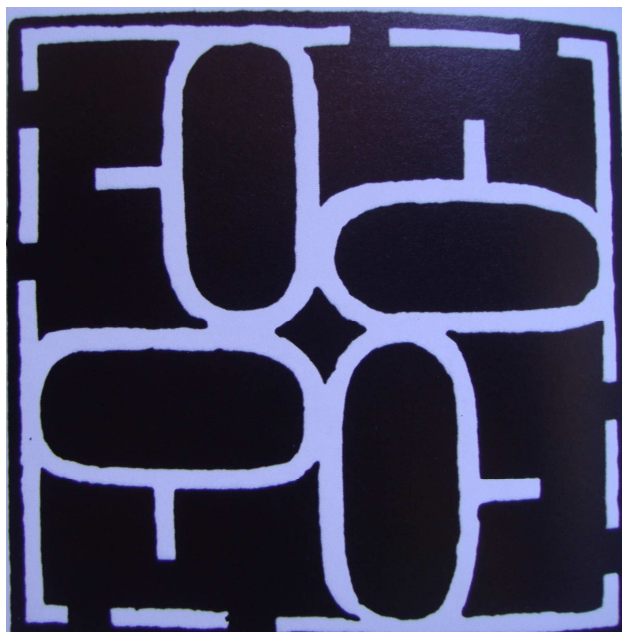
37. Ladislav Šaloun: Ilustrace pro Japonskou pohádku o dvou dědcích, 1917



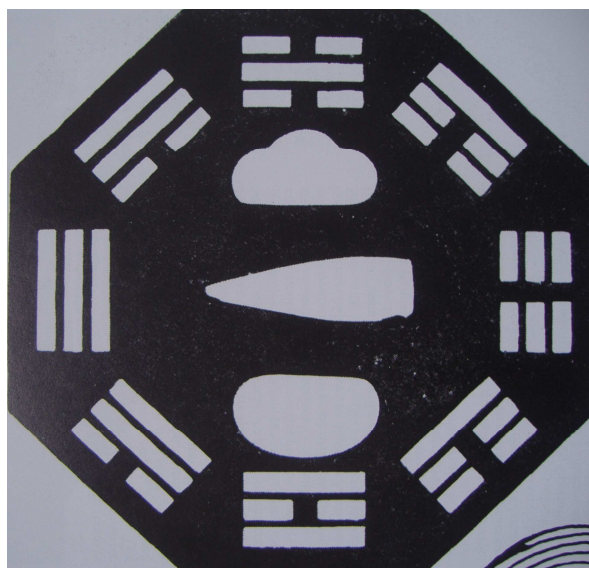
38. Andó Hirošige: Velký most – Náhlý déšť, barevný dřevořez, 1857



39. Zdenka Braunerová: Ex libris Miloše Martena, dřevořez, s. d.



40. Emil Orlik: Ex libris E. Orlika, 1902



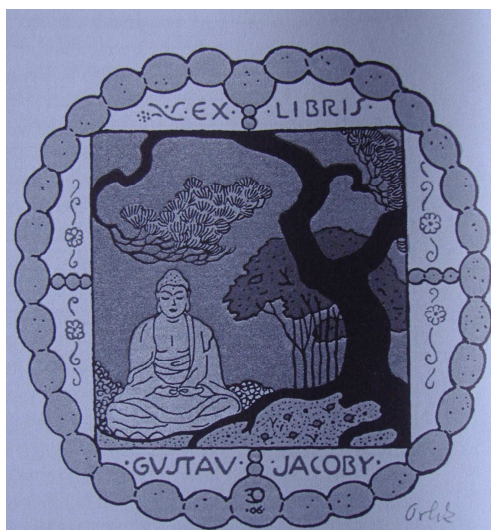
41. Japonská kovová spona



42. Emil Orlik: Ex libris E. Orlika, 1902



43. Utagawa Tojokuni: Herec Segawa Roko IV, barevný dřvořez, 1807



44. Emil Orlik: Ex libris Gustava Jacobyho, dřevorez, 1906



45. Andó Hirošige: Kvetoucí švestka v zahradě Kameido z cyklu Sto pohledů na slavná místa v Edu, barevný dřevorez, 1856-1858



46. Vincent van Gogh: Strom v květu, olej na plátně, 1886-1888



47. Emil Orlik: Poutníci na horu Fudži, barevný dřvořez, 1901



48. Emil Orlik: Skica stromu, tuš



49. Emil Orlik, Návrat domů, kolorovaný dřevorez, 1906



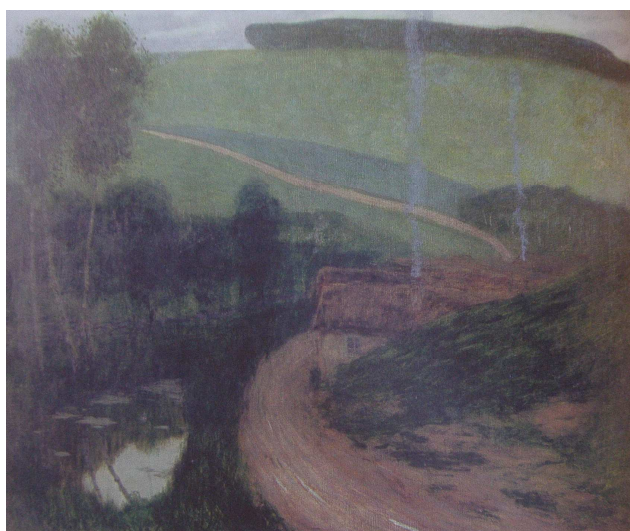
50. Antonín Hudeček, V dešti, olej na plátně, 1909



51. Kacuška Hokusai: Pohled na Fudži od čtvrti Hodogaya, barevný dřvořez,
1823-1832



52. Henri Rivière: Soumrak, barevná litografie, 1894



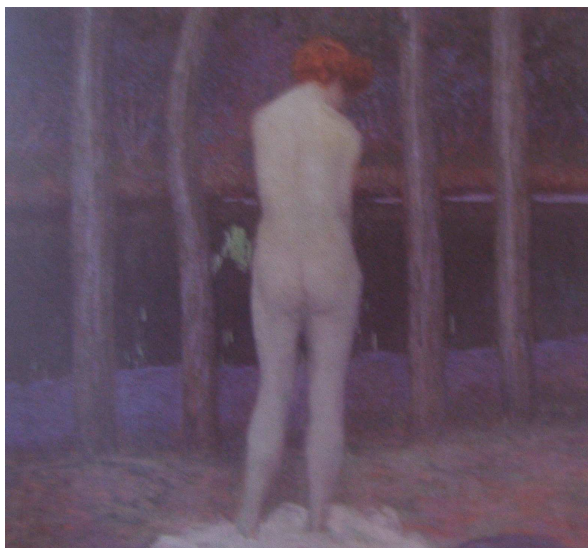
53. Antonín Hudeček: Večerní ticho; Soumrak, olej na plátně, 1900



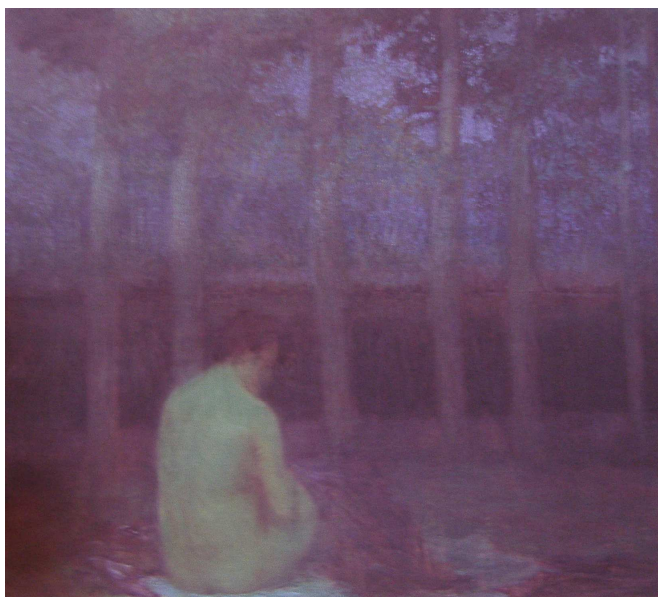
54. Antonín Hudeček: Topoly v noci, olej na plátně, 1904-1905



55. Claude Monet: Čtyři topoly, olej na plátně, 1891



56. Antonín Hudeček: Měsíční noc, olej na plátně, 1907



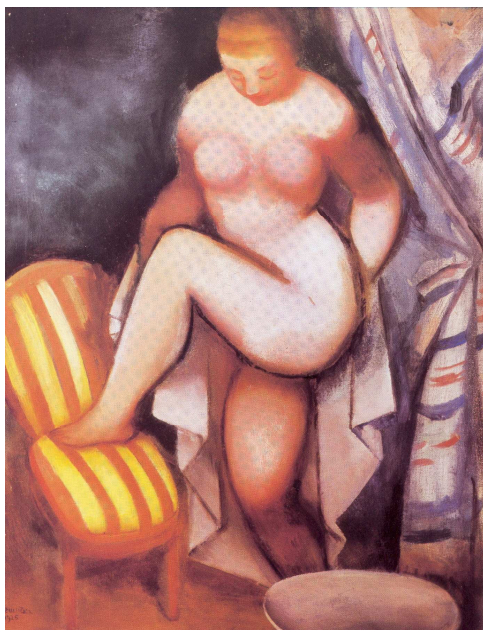
57. Antonín Hudeček: Letní večer, olej na plátně, 1908



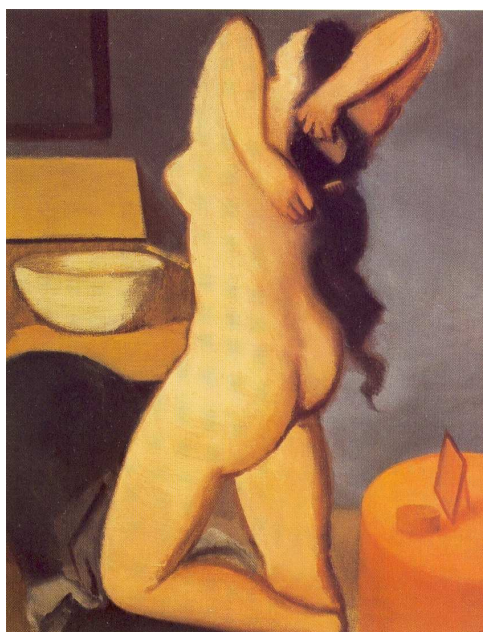
58. Kitagawa Utamaro: Žena při koupeli, dřevorez, 1788



59. Edgar Degas: Koupající se, pastel, 1890



60. Rudolf Kremlíčka: Osoušející se, olej na plátně, 1925



61. Rudolf kremlíčka: Česající se, olej na plátně, 1922



62. Kacušika Hokusai: Velká vlna v Kanagawě z cyklu Třicet šest pohledů na horu Fudži, barevný dřevořez, 1831



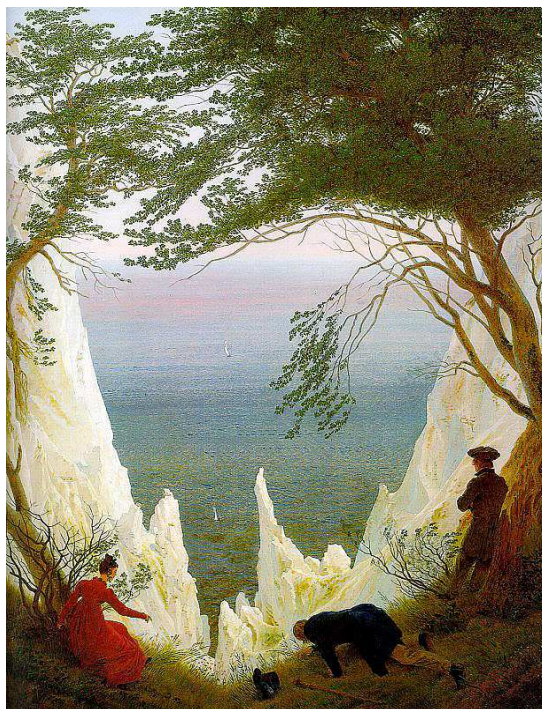
63. Zdenka Braunerová: Vlna, tuš na papíře, s. d.



64. Zdenka Braunerová: Skica podle Hokusaie, tužka na papíře, s. d.



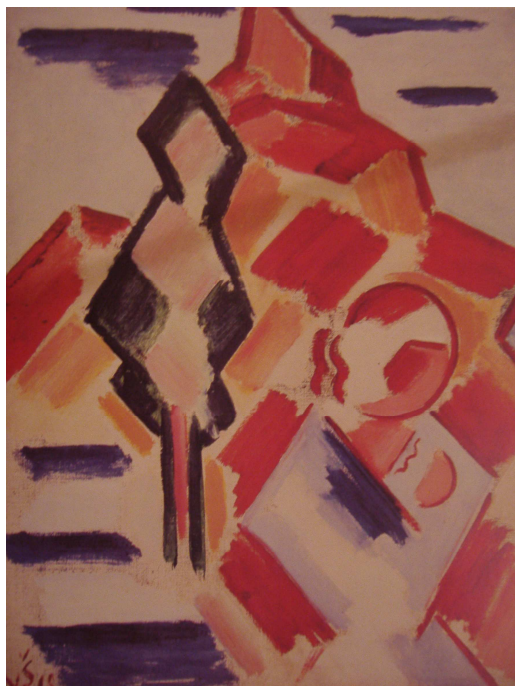
65. Willy Nowak: Labská krajina, 1908, olej



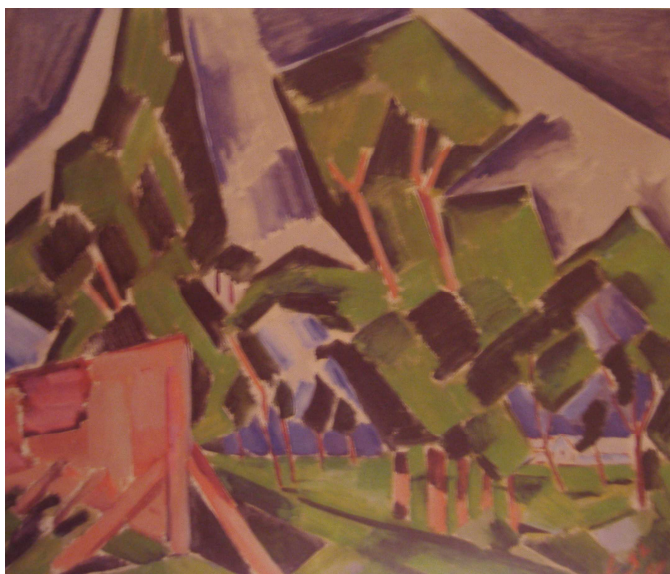
66. Caspar Friedrich David: Krajina z ostrova Rujany, olej, 1818 – 1819



67. Václav Špála: Autoportrét, olej na plátně, 1914



68. Václav Špála: Čekající, olej na plátně, 1918



69. Václav Špála: Uherská krajina, olej na plátně, 1918



70. Václav Špála: Tři ženy u vody; Koupání, olej na plátně, 1919



71. Václav Špála: Mlýna na Otavě, olej, 1930



72. Kitagawa Utamaro: Lovkyně škeblí awabi na břehu mořském, 1800



73. Zdenka Braunerová: Skica podle Utamara – Lovkyně škeblí awabi na břehu mořském, s.d.



74. Zdenka Braunerová: Skica podle Utamara – Lovkyně škeblí awabi na břehu



75. Arnošt Hofbauer: Hana Kvapilová: Recitace, 1899



76. Kitagawa Utamaro, Dívka před zrcadlem, barevný dřvořez, 18. století



77. Zdenka Braunerová: studie kimona, tužka, s.d.



78. Claude Monet: Monetova žena v kimonu, olej na plátně, 1876



79. George Hendrik Breitner: Žena v červeném kimonu, olej na plátně, 1893



80. James McNaill Whistler: Dáma v kimonu, olej na plátně



81. Gustav Klimt: studie kimona, tužka na papíře, s.d.



82. Emil Orlik: Studie dívky v kimonu, kolem r. 1900

83. Zdenka Braunerová: figurální studie, akvarel,



84. James McNaill Whistler: The Balcony, olejomalba, 1867-1870



85. Zdenka Braunerová: studie s námětem japonské legendy, s.d.



86. Zdenka Braunerová: Studie s námětem japonské legendy, s.d.



87. Zdenka Braunerová: studie mnicha, s.d.



88. Zdenka Braunerová: studie mnicha, s.d.



89. Emil Orlik: Strom, barevný dřvořez, 1900



90. Kacuška Hokusai: Hora Fudži spatřená z bambusového háje z cyklu Sto pohledů na horu Fudži, barevný dřevorez, 1823-1832



91. Félix Vallatton, Studie stromů, olej na plátně, 1911



92. Vojtěch Preissig, Strom v květu, barevná akvatinta, 1905



93. Vojtěch Preissig, Hradčany, barevná akvatinta, 1908



94. Vojtěch Preissig: Zasněžený les, akvatinta, 1908



95. Utagawa Kunisada: První zimní sněh, barevný dřvořez, 1810



96. Vojtěch Preissig: The House, studie, 1916



97. Vojtěch Preissig: Z cyklu ročních období – Zima, tužka, 1944



98. Připisováno korejskému malíři Sim Sajonovi: Tygr, tuš, 18. století



99. Utagawa Kunijoši: Tygr, 1839



100. Arnošt Hofbauer: Tygr, studie, 1905



101. Japonský umělec: Tygr u vodopádu



102. Maxmilián Švabinský: Tygři, olej, 1918